



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO
DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

TRANSFORMACIÓN TEXTURAL Y OPOSICIÓN
DE BLOQUES EN LA MÚSICA ORQUESTAL
DE LOS SIGLOS XX y XXI

VOLUMEN I

AUTOR: ENEKO VADILLO PÉREZ
DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

Muchas son las personas a quienes deseo agradecer su ayuda y estímulo a lo largo de la elaboración de este trabajo. En primer lugar, quiero expresar mi reconocimiento a mi director de tesis, el Dr. Yvan Nommick, por su guía, sabiduría, honestidad, conocimientos, consejos y paciencia a lo largo de estos años; su revisión, crítica y discusión han resultado una ayuda indispensable para llevar a buen fin mi proyecto. Asimismo, agradezco a mi tutor, el Dr. Alfredo Vicent, por su continuo ánimo y apoyo en la elaboración de esta tesis.

También debo expresar mi gratitud, tanto a las instituciones, como a todo el personal de las distintas bibliotecas que he utilizado para recolectar información y datos bibliográficos fundamentales para la realización de esta tesis. Quisiera destacar la Médiatèque del IRCAM de París, la Biblioteca Peter J. Sharp de la Manhattan School of Music de Nueva York, la Biblioteca del Royal College of Music de Londres y las bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Agradezco a la Comisión Fulbright de Intercambio Cultural, Educativo y Científico entre España y los Estados Unidos de América, al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte así como a la Junta de Andalucía el haberme proporcionado los medios para realizar una parte importante de la investigación en las prestigiosas Columbia University y Manhattan School of Music de Nueva York y en el Royal College of Music de Londres.

Quisiera mostrar mi sincera gratitud y reconocimiento a Luis de Pablo por sus sabios consejos, apoyo y sincera amistad que me ha brindado en todo momento. Asimismo agradezco profundamente a Magnus Lindberg, Julian Anderson y Niels Vigeland por haber compartido conmigo unos conocimientos únicos sobre la música de Stravinsky y su influencia en compositores posteriores.

No podían faltar unas palabras de sincero agradecimiento a mis amigos y a toda persona que haya compartido parte de mi vida, esperando que hayan comprendido los sacrificios que conlleva el ser un músico, compositor e investigador además de amigo.

Pero es sobre todo y especialmente a mis padre, madre y hermanos (humanos y caninos) a quienes doy las gracias por su amor, cariño y apoyo incondicional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
Planteamiento del tema.....	15
Estado de la cuestión.	16
Objetivos científicos.....	21
Hipótesis.	21
Metodología.....	22
Estructura del trabajo.....	24
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA.....	25
1.1. Marco conceptual.	25
1.2. Forma y estructura.....	26
1.3. Forma en la música del siglo XX.	29
1.4. Consideraciones acerca del significado de modernidad musical.	33
1.5. El concepto de modernidad musical aplicado a la forma musical.....	35
CAPÍTULO II. EL LEGADO DE STRAVINSKY	41
2.1. Las formas abiertas y las formas en bloque.....	53
2.2. Yuxtaposición de material como parámetro de ordenación formal.....	44
2.3. Identidades autónomas: atomización del material musical.	46
2.4. Discontinuidad narrativa.	49
2.5. Formas en bloque en la música de Igor Stravinsky: Métodos de utilización.	50
2.5.1. Características del lenguaje formal de Igor Stravinsky.....	50
2.5.2. <i>Petrushka</i> : consideraciones y explicación de procedimientos formales.	53
2.5.3. <i>Le Sacre du printemps</i> : consideraciones y explicación de procedimientos formales.	55
2.5.4. <i>Symphonies of Wind Instruments</i>	60
2.5.4.1. Consideraciones previas.	60
2.5.4.2. Organización macroformal por bloques de complejos temporales.	65
2.6. Fragmentación y continuidad	79
CAPÍTULO III. JEUX DE CLAUDE DEBUSSY	83
3.1. Estrategias formales en las obras de Claude Debussy.....	84
3.2. <i>Jeux</i>	87

3.2.1. Características formales y aspectos estéticos en <i>Jeux</i> .	87
3.2.2. Yuxtaposición y montaje en <i>Petrushka</i> como modelo formal en <i>Jeux</i> .	94
3.2.3. Sistema de imagen-reflejo en Debussy.	99
3.2.3.1. Introducción al concepto de imagen-reflejo.	99
3.2.3.2. Experiencia y memoria: sistema aditivo en Debussy.	102
3.2.4. Organización del nivel microformal en <i>Jeux</i> .	106
3.2.4.1. Niveles de diseño y organización en <i>Jeux</i> .	106
3.2.4.2. Síntesis aditiva de motivos.	109
3.2.5. Generación de estructuras mediante sistema de Imagen-Reflejo en <i>Jeux</i> .	118
3.2.6. Forma mosaico por adición de células y bloques en <i>Jeux</i> .	123
3.3. Estrategias armónicas en <i>Jeux</i> .	142
3.4. Mosaico de colores y tiempos ritmados.	151
CAPÍTULO IV. <i>ARCANA</i> DE EDGAR VARÈSE	155
4.1. Características musicales generales en la obra de Edgar Varèse.	158
4.2. Sistema armónico en Varèse.	159
4.2.1. Organización del sonido a nivel local.	159
4.2.2. Simetrías: organización del sonido en el espacio sonoro.	161
4.2.3. Procesos de manipulación en el espacio de simetrías.	163
4.2.4. Sistema armónico: tricordos.	166
4.3. Manipulación temática en Varèse.	168
4.3.1. Conceptos previos.	168
4.3.2. Atematismo organico.	169
4.3.3. Principales procedimientos de manipulación de elementos atemáticos orgánicos.	171
4.4. Estrategias Macroformales en la música de Varèse.	173
4.4.1. Zonas de Intensidad versus Formas en bloque.	173
4.4.2 Zonas de Intensidad y organización de bloques en <i>Amériques</i> .	175
4.5. <i>Arcana</i> .	183
4.5.1. Características del lenguaje musical de <i>Arcana</i> .	183
4.5.2 Organización a nivel microformal en <i>Arcana</i> : atematismo orgánico.	184
4.5.2.1. Identificación de entidades temáticas.	184
4.5.2.2. Características y procesos microformales en <i>Arcana</i> .	187

4.5.3. Organización macroformal en <i>Arcana</i> : aplicación de las formas en bloque mediante oposiciones de zonas de intensidades.	201
4.6. Forma como resultado de la yuxtaposición de masas sonoras independientes.	232
CAPÍTULO V. <i>CHANT D'AMOUR 2</i> DE OLIVIER MESSIAEN.....	235
5.1. Características generales del lenguaje musical de Olivier Messiaen.	236
5.2. Características del lenguaje musical de Olivier Messiaen.	237
5.2.1. Influencias.	237
5.2.2. Ritmo.	238
5.2.3. Melodía y forma.	241
5.2.4. Armonía.	243
5.2.5. Organización de alturas: Modos de transposiciones limitadas.	244
5.2.6. Estudio del timbre, color y orquestación.	248
5.3. Estrategias macro formales en la música de Olivier Messiaen.	250
5.3.1. Formas de mosaico versus formas en bloque.	250
5.3.2. Yuxtaposición de elementos versus formas en bloque.	251
5.4. Manipulación temática en Messiaen: personajes.	255
5.4.1. Personajes rítmicos y melódicos. Antecedentes históricos y relación con las formas en bloque.	255
5.4.2. Características del uso de personajes rítmicos en <i>Le Sacre du Printemps</i>	257
5.4.3. Características y uso de personajes rítmicos en la obra de Messiaen.	262
5.5. <i>Turangalîla-Symphonie</i>	263
5.5.1. Introducción a la obra.	263
5.5.2. Elementos temáticos y consideraciones formales.	264
5.6. “Chant d’amour 2”.	266
5.6.1. Características formales en “Chant d’amour 2”.	266
5.6.2. Lenguaje musical en “Chant d’amour 2”.	267
5.6.2.1. Elementos temáticos en “Chant d’amour 2”.	267
5.6.2.2. Elementos armónicos en “Chant d’amour 2”.	270
5.6.2.3. Elementos rítmicos en “Chant d’amour 2”.	271
5.6.3. Yuxtaposición como recurso formal en “Chant d’amour 2”.	274
5.7. Yuxtaposición vertical como fuente del tiempo, forma y color en Messiaen. ..	298

CAPÍTULO VI. <i>TOMBEAU</i> DE LUIS DE PABLO.....	301
6.1. Evolución técnica en la música orquestal de Luis de Pablo: Lenguaje musical y procedimientos.	302
6.2. Estrategias y consideraciones formales en la música de Luis de Pablo.	309
6.2.1. Características de las formas en bloque en la música de Luis de Pablo.....	309
6.2.2. Formas de momento en la música de Luis de Pablo.	310
6.2.3. Las formas de momento de Karlheinz Stockhausen.....	311
6.3. <i>Tombeau</i>	318
6.3.1. Características del lenguaje musical de <i>Tombeau</i>	318
6.3.2. Organización del material a nivel micro y macroformal en <i>Tombeau</i>	320
6.3.2.1. Módulos.	320
6.3.2.2. Densidades.....	321
6.3.2.3. Distribución de densidades.....	322
6.3.3. Estructura en <i>Tombeau</i> : forma de momento y aplicación de las formas en bloque.	324
6.4. Formas de momento mediante control de módulos y de densidades.	349
CAPÍTULO VII. <i>FERIA</i> DE MAGNUS LINDBERG	351
7.1. Evolución de los procedimientos de composición en la música de Lindberg. ...	353
7.2. Organización y estrategias armónicas en la música de Magnus Lindberg.	354
7.3. Organización y estrategias armónicas en la música de Magnus Lindberg.	358
7.3.1. Vocabulario armónico y procedimientos de manipulación armónica en Lindberg.	358
7.3.2. Técnicas de progresión y organización armónica a nivel local mediante la utilización de acordes de 12 sonidos.	361
7.4. Organización macroformal en la música de Magnus Lindberg.....	365
7.4.1. Chacona y acordes de 12 sonidos.....	365
7.4.2. Chacona y progresión armónica.	367
7.4.3. Principio de chacona y formas en bloque.....	370
7.5. <i>Feria</i>	375
7.5.1. Lenguaje musical en <i>Feria</i> : características principales.....	375
7.5.2. Técnicas y estrategias microformales de composición en <i>Feria</i>	378
7.5.2.1. Nivel microformal. Identidades y armonía.....	378
7.5.2.2. Nivel microformal. Técnicas de variación aplicadas a identidades. ...	395

7.5.3. Nivel macroformal. Estructura: aplicación de las formas de oposición por bloques de identidades.....	404
7.5.4. Articulación de la gran forma en relación a la textura y orquestación.....	410
7.6. Yuxtaposiciones coherentes y elegantes: Carrusel de identidades.....	420
CONCLUSIONES	423
ANEXO I. DIAGRAMAS FORMALES DE LAS OBRAS ANALIZADAS.....	437
BIBLIOGRAFÍA	461
Tesis Doctorales.	475

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del tema

Durante el siglo XX, el arte occidental ofrece una riqueza y diversidad tales que resulta difícil adentrarse en su estudio sin sentirse abrumado por la multiplicidad de sus variadas propuestas. En medio de esta infinitud de poéticas, entre valientes proclamas y encendidos manifiestos, en un universo artístico cargado de luces y de sombras, se erige un nombre cuyos principios han definido en gran medida el rostro de la modernidad musical: Igor Stravinsky. Sus innovaciones han influido de manera poderosa en los compositores posteriores a él, creando nuevas maneras de entender y percibir la forma musical, no como un continuo narrativo de clímax y anticlímax, sino como “una sucesión lineal de hechos musicales aislados en el tiempo”¹.

El uso de formas tradicionales es considerado como anacrónico por la mayor parte de la modernidad. Pero más que una decisión consciente, el uso de nuevas estrategias formales por parte de la modernidad musical fue una necesidad y una consecuencia lógica. Una de las diferencias fundamentales que se da en el concepto de la forma entre la nueva música y la música anterior radica en el cambio de la función del principio de repetición o en su total ausencia.

La alternancia entre tensión y relajación se daba en la música tonal por el contraste entre consonancia y disonancia y por la diferenciación de los planos armónicos modulantes. Con la desaparición de la tonalidad, la forma perdió la inmediatez de la percepción musical. Por tanto, las células, motivos o temas que constituyen la microforma no necesitaban ser resueltas en cadencias o tener un contenido basado en triadas, creándose las condiciones necesarias para que pudieran ser totalmente independientes, libres tanto por sí mismas como en su disposición en los diversos planos formales sucesivos de mayor jerarquía. Este hecho conduce a un procedimiento radical y revolucionario: la yuxtaposición horizontal (una célula o bloque tras otro) como vertical (estratos temáticos, líneas o temas apilados). Es por ello que se entiende por bloque a una unidad separada e independiente que

¹ LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel, *Karlheinz Stockhausen*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990, p. 56.

fundamentalmente no es desarrollada orgánicamente, sino transformada en sus componentes texturales.

La problemática radica en cómo elaborar un discurso fundamentado en temas-motivos claros, sin basarse en imposiciones rígidas de estructuras tradicionales fundamentadas en lo tonal. Este tipo de estructuración crea un asimetrismo organizado, donde el material, pese a estar ordenado y definido con unas características interválicas, rítmicas y tímbricas, tiene la posibilidad de ser siempre transformado en cada nueva cita del mismo mediante procesos de manipulación con especial hincapié en un tipo de técnica fundamental en los compositores del siglo XX: la variación y manipulación textural en bloques compartimentados.

Estado de la cuestión

Compositores como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Luis de Pablo, Igor Stravinsky o Edgar Varèse han dedicado extensos capítulos a la utilización de formas no direccionales de ordenación del material musical. En el intento de sistematizar teóricamente las nuevas adquisiciones formales y estructurales se plasman nuevos conceptos como los de formas estáticas, formas por grupos o *Gruppenkomposition*, formas de momento o *Momentform*, formas compartimentadas, texturales o por yuxtaposición de bloques.

Las peculiaridades en las novedades formales en obras del siglo XX ha sido estudiada en trabajos realizados por diversos investigadores-creadores tanto en lengua española (José M^a García Laborda², Luis de Pablo³, Yvan Nommick⁴) como, de manera más amplia, por autores de lengua extranjera (Adler⁵ Reti⁶, Whittall⁷). Sin embargo, los procesos formales generados específicamente por la oposición y yuxtaposición de bloques de material, son un

² GARCÍA LABORDA, José María, *Forma y estructura en la música del siglo XX, una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1995.

³ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

⁴ NOMMICK, Yvan, “De la sección áurea a la geometría fractal: ¿Qué medimos: la forma musical o la estructura?”, en PRESAS, Adela, SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 145-159.

⁵ ADLER, Samuel, “Una reflexión sobre la forma en la música de finales del siglo XX”, trad. Ainhoa Larrañaga, *Cuadernos de Veruela*, n° 2, 1998, pp. 13-22.

⁶ RETI, Rudolph, *The Thematic Process in Music*, New York, The Macmillan co., 1951.

⁷ WHITTALL, Arnold, “Varèse and Organic Athematicism”, *Music Review*, n° 28, 1967, pp. 311-315.

campo que ha sido documentado por un número mucho menor de investigadores (Kramer⁸, Cone⁹, Pasler¹⁰, Hasty¹¹), siendo casi inédito en lengua española (Cross¹²).

Edward T. Cone es el primer teórico que identifica y analiza la discontinuidad formal que caracteriza a muchas de las obras de Stravinsky en su seminal análisis de 1961, “Stravinsky, the progress of a method”¹³. Cone menciona y discute la técnica de oposición de bloques presentada en *Symphonies of Wind Instruments*. Esta característica comenzó a aparecer en *Le Sacre du printemps*, por lo que podría haber sido motivada inicialmente por consideraciones extramusicales. Cone muestra, sin embargo, que las discontinuidades formales juegan un papel estructural en muchas de las obras de Stravinsky y por tanto no son producto de una necesidad extramusical. La idea principal del artículo de Cone es su teoría sobre la combinación de los bloques en tres niveles de organización, que identifica en *Symphonies of Wind Instruments*: estratificación, entrelazado y síntesis. Con el artículo de Cone se demuestra por primera vez que Stravinsky usa una técnica de organización no lineal, no direccional, por fragmentación del material, pero coherente y no caótica. Diversos autores han tratado este tema, denominando a la solución formal de diversas maneras: Piete Van der Toorn¹⁴ la denomina *block juxtaposition*. Por lo contrario, Jonathan Kramer¹⁵ describe la música de Stravinsky como *overly sectionalized* y destaca, además, una consecuencia fundamental del uso de este tipo de formas: la discontinuidad. Taruskin¹⁶ llama a este tipo de procedimientos en Stravinsky *Drobnost*, término que describe la eliminación de material de transición, de desarrollo y/o cadencial entre los distintos elementos que conforman un bloque. Los esfuerzos de Stravinsky en este sentido desembocaron, según Taruskin, en el nacimiento de lo que denomina Cone “Método de oposición por

⁸ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 64, n° 2, 1978, pp. 177-194.

⁹ CONE, Edward T., “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, otoño-invierno, 1962, pp. 18-26.

¹⁰ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *19th-Century Music*, vol. 6, n° 1, verano 1982, pp. 60–75.

¹¹ HASTY, Christopher, “On the Problems of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1986, pp. 58-74.

¹² CROSS, Jonathan, “Stravinsky, Adorno y el problema del no-desarrollo”, trad. Juan Carlos Lores Gil, *Quodlibet*, n° 38, 2007, pp. 134-152.

¹³ CONE, Edward T., “Stravinsky, the progress of a method”, *op.cit.*

¹⁴ VAN DER TOORN, Pieter, *The music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1968.

¹⁵ KRAMER, Jonathan, “Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky”, en *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 174-194.

¹⁶ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, Oxford, University of California Press, 1996.

estratificación”¹⁷. Cone y Taruskin están de acuerdo en que *Le Sacre du printemps* es la primera obra en la que Stravinsky aplica plenamente la discontinuidad. Sin embargo, casos de discontinuidad formal se encuentran en obras anteriores. De hecho, la sección de apertura de *Petrushka* (“La Feria de Carnaval”) muestra abiertamente la yuxtaposición abrupta de ideas musicales atomizadas.

En posteriores análisis al de Cone, realizados por Van den Toorn, Jonathan Kramer, Hasty, Strauss y Taruskin, se aceptan las teorías propuestas por Cone sobre la teoría de la manipulación de bloques por abrupta oposición, la discontinuidad aportada por la fragmentación y la consecuente no linealidad del resultado global de la obra. Estudios posteriores sobre la fragmentación formal en otros autores como Debussy¹⁸, Varèse¹⁹ o Messiaen²⁰ están en deuda con su identificación de la discontinuidad como principio estructural.

Existe una literatura paralela en relación con uno de los aspectos o variantes de las formas de Stravinsky como son las *Momentform* de Stockhausen, quien expone en 1963 las bases teóricas de este tipo de pensamiento ordenador musical²¹. Como se demuestra a lo largo de la tesis, las *Momentform* no son sino una consecuencia y expansión más radicalizada de las formas de yuxtaposición de Stravinsky tal como lo expone Jonathan Kramer en el artículo que marca un antes y un después en la confirmación de esta teoría²²: explica que los procedimientos asociados a la *Momentform* pueden ser encontrados en obras muy anteriores en autores como Debussy,

¹⁷ CONE, Edward T., “Stravinsky, the progress of a method”, *op.cit.*, p. 20: “Stratification is the separation of musical ideas juxtaposed in time; interlock is the delayed continuation of a musical idea which has been interrupted; and synthesis is the assimilation or resolution of ideas that have been stratified”.

¹⁸ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *19th-Century Music*, vol. 6, nº 1, verano 1982, pp. 60–75; OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage: Essai sur le matériau musical au début du XX^e siècle*, Paris, L’Harmattan, 1998; McGUINNESS, John, *Playing with Debussy’s Jeux: Music and Modernism*, Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara, 1996; LEYDON, Rebecca, “Debussy’s Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema”, *Music Theory Spectrum*, vol. 23, nº 2, 2001, pp. 217-241; McFARLAND, Mark, “Debussy: The Origins of a Method”, *Journal of Music Theory*, Duke University Press, vol. 48, nº 2, 2004, pp. 295-324; EIMERT, Herbert, “Debussy’s *Jeux*”, trad. Leo Black, *Die Reihe*, nº 5, 1959, pp. 3-20.

¹⁹ HORODYSKI, Timothée, *Varèse: Héritages et confluences. Les masses sonores, l’espace du son, la spatialisation*, Université Paris 8, Paris, Septentrion, Thèse à la carte, 1996; LALITTE, Philippe, “Arcana d’Edgard Varèse, thématique et espace des hauteurs, un univers musical en expansion”, *Analyse musicale*, nº 3, segundo trimestre 1986, pp. 67-78.

²⁰ KEYM, Stefan, “The art of the most intensive contrast”: Olivier Messiaen’s mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d’Assise*” en *Messiaen Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 188-205; EVANS, Laura Jean, *Mosaic Structure in Music*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2003.

²¹ STOCKHAUSEN, Karlheinz, “Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment”, *Texte zur Musik*, Köln, DuMont Schauberg, vol. 1, 1963, pp. 189-210.

²² KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*

Stravinsky, Webern, Varèse y Messiaen²³, y defiende que *Symphonies of Wind Instruments* es la expresión extrema de la discontinuidad y la primera pieza compuesta sobre la base de las *Momentform*.

Jonathan Cross, en *The Stravinsky Legacy*²⁴, demuestra de manera clara y evidente la influencia de Stravinsky en autores posteriores pero, al contrario que Kramer, no se refiere a *Symphonies* o los procedimientos en *Le Sacre du printemps* y *Petrushka* como *Momentform*, sino como *block forms*.

Desde este punto de vista, los trabajos de Jonathan Bernard²⁵, Richard Parks²⁶, Robert Sherlaw Johnson²⁷, Edward Paul Martin²⁸ y Marcus Castren²⁹ sobre los procesos formales en Debussy, Varèse, Messiaen o Lindberg han sido muy importantes para reconsiderar las técnicas formales de Stravinsky en *Petrushka*, *Le Sacre du printemps* y *Symphonies of Wind Instruments* como procedimiento predilecto de ordenación formal adoptado por muchos compositores del siglo XX.

Especialmente interesantes son las aportaciones de Julian Anderson y Niels Vigeland en diversos escritos y conferencias, prestando ambos una especial atención a estos temas en parte debido a la amistad personal que entabló Niels Vigeland con Stravinsky, así como Julian Anderson con Magnus Lindberg. Tanto Julian Anderson como Niels Vigeland han recibido información directa sobre temas claves en este trabajo transmitida oralmente en las clases del Royal College of Music en Londres como en la Manhattan School of Music de Nueva York.

Varias tesis doctorales en inglés abordan también el tema centrándose en el estudio formal de las obras y la disposición de los materiales en su dimensión micro y macroformal. Todos los estudiosos intentan explicar la influencia y sobre todo el parentesco y similitud de las técnicas presentadas por Stravinsky como modelo de algunos compositores del siglo XX. Dentro de este grupo destacamos especialmente las

²³ *Ibid.*, p. 179: “The procedures that are crystallized in these two articles can be traced back through several earlier articles and compositions; but they derive ultimately from the practices of Debussy, Stravinsky, Webern (particularly in his variation movements), Varèse, and, above all, Messiaen”.

²⁴ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge University Press, 1988.

²⁵ PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989.

²⁶ BERNARD, Jonathan W., *The music of Edgar Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987.

²⁷ SHERLAW JOHNSON, Robert, *Messiaen*, Berkeley, University of California Press, 1975.

²⁸ MARTIN, Edward Paul, *Harmonic Progression in the music of Magnus Lindberg*, DMA thesis, Graduate College of the University of Illinois at Urbane Champaign, 2005.

²⁹ CASTRÉN, Marcus, “Aspects of pitch organization in Magnus Lindberg’s *GranDuo* for 24 Wind Instruments”, en *A Composition as a Problem: Proceedings of the Fourth International Conference of Music Theory* (Tallinn, 3-5 abril 2003), Tallinn, Eesti Muusikaakadeemia, 2004, pp. 61-74.

tesis de Laura Jean Evans³⁰, que explora las posibilidades de la adopción de la forma mosaico, y McGuinness³¹, que relaciona directamente la adopción de dichas formas por parte de Debussy bajo el influjo de *Petrushka*.

Pese a la relativamente nutrida literatura que existe en los ámbitos anglosajón y francés sobre algunos aspectos y autores tratados en esta tesis, no hemos observado el mismo interés en la literatura española. Tomás Marco explica y argumenta³² el posible uso de las *Momentform* por parte de Luis de Pablo en algunas de sus obras y del concepto de atomización musical en relación a las técnicas de módulos del autor vasco. El propio Luis de Pablo³³ ahonda desde el punto de vista creativo y teórico en la utilización de formas estáticas por parte de autores del siglo XX y en los posibles recursos compositivos que se pueden derivar de dichas formas, pero no profundiza de manera analítica en los orígenes de la oposición de materiales, las formas estáticas o la fragmentación temática. El único autor que comenta el uso de formas en bloque o parecidos sistemas en autores del siglo XX es José María García Laborda. Según Laborda³⁴, se pueden encontrar tres manifestaciones de este tipo de técnica de ordenación macroformal basada en la discontinuidad narrativa y en la oposición e independencia de las secciones, sin transición ni correlación armónica entre ellas: *Momentform* en Schoenberg, mosaico en Debussy y Skryabin, forma compartimentada en Stravinsky y Messiaen. García Laborda, expone con rigor y perspectiva histórica una de las ideas principales de esta tesis, pero sin definir de manera clara el origen de esa influencia, sino como una consecuencia global de la disolución de la tonalidad.

Es por ello que esta investigación trata de profundizar, desde una perspectiva analítica-compositiva, en este campo relativamente poco valorado o frecuentado por autores y estudiosos. Jan LaRue es uno de los pocos analistas que contemplan la actividad textural-tímbrica como un elemento formal susceptible de ser analizado independientemente de cualquier otro parámetro, observando “la realidad concreta de la

³⁰ EVANS, Laura Jean, *Mosaic Structure in Music*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2003.

³¹ McGUINNESS, John, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara, 1996

³² MARCO, Tomás, “Los Módulos”, en *Escritos sobre Luis de Pablo*, José Luis García del Busto (coord.), Madrid, Taurus, 1987, pp. 159-178.

³³ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit.

³⁴ GARCÍA LABORDA, José María, *Forma y estructura en la música del siglo XX, una aproximación analítica*, op. cit.; *La Música del siglo XX (1890-1914). Modernidad y emancipación*, Madrid, Alpuerto, 2000, p 316.

música, calculando el flujo de intensidades a través de la confluencia de fuerzas que produce su textura a lo largo de su recorrido [...]”³⁵.

Objetivos científicos

Este trabajo pretende demostrar la riqueza de posibilidades que ofrecen las formas en bloque como procedimiento compositivo mediante el análisis de una serie de obras claves del repertorio sinfónico del siglo XX.

Se discutirá el falso problema de la disolución de las formas con el advenimiento de sistemas no tonales de construcción musical (atonalismo libre, dodecafonismo y serialismo integral, espectralismo), y se analizarán ejemplos de cómo los compositores han mantenido un concepto avanzado y novedoso de las formas (como elemento ordenador y como elemento de percepción para la memoria), sin por ello perder un ápice de modernidad en el discurso.

Los objetivos de esta investigación son, pues, los siguientes:

- Estudiar los procedimientos originales de manipulación del material por bloques en Stravinsky y sus posteriores variantes o adaptaciones.
- Evaluar la riqueza e influencia a lo largo del siglo XX y en el primer decenio del siglo XXI de las formas en bloque como medio generador de una forma flexible y apta tanto para elaborar un discurso narrativo de gran direccionalidad, como abrupto y agresivo si así se desea.
- Discutir y explicar cómo las ideas individuales y los bloques son desarrollados y/o transformados en distintos niveles de complejidad (variación textural).
- Demostrar que los procedimientos de yuxtaposición de material (formas en bloque) unidos a procedimientos de variación textural, son sistemas o recursos susceptibles de ser utilizados en cualquier sistema de ordenamiento de alturas.

Hipótesis

El advenimiento de la atonalidad trajo consigo la falta de engranajes convencionales que hacían posible el desarrollo motivico-temático y la estructura de la frase simétrica y cadencial propia de la tonalidad. La continuidad musical cedió el paso a un nuevo concepto formal que pretendía estructurar la obra musical no en secuencias sino en puntos, en grupos, en bloques o en momentos.

³⁵ LARUE, Jean, *Análisis del Estilo Musical*, trad. Pedro Purroy Chicot, Barcelona, Labor, 1989, p. 19.

Con la *Le Sacre du printemps* (1913) y sobre todo *Symphonies of Wind Instruments* (1920), Stravinsky hace estallar las nociones de construcción musical del siglo XIX creando una composición basada en la yuxtaposición de bloques y/o de cortas y simples ideas no sujetas a funcionalidad tonal, que aparecen y desaparecen sin transición ni conexión armónica entre ellas.

De las diversas estrategias formales que han surgido a lo largo del siglo XX, las formas en bloque (en sus diversas variantes) se presentan como una poderosa herramienta de construcción del discurso musical. Desde que Stockhausen acuñase el término *Momentform*, donde pasajes o bloques individuales son contemplados o considerados como unidades independientes, sin necesidad de ser resueltas ni desarrolladas, diversos compositores han usado dicha idea para elaborar sus propias soluciones al problema de la organización formal.

A partir de estos planteamientos previos, se exponen dos hipótesis que se intentarán verificar a lo largo de esta investigación:

- Las formas en bloque creadas por Stravinsky y la discontinuidad formal y fragmentación temática en Debussy, inauguran un tipo de pensamiento constructivo –manera de entender la composición– que influencia poderosamente a gran cantidad de compositores posteriores, debido a la capacidad de fragmentar un discurso manteniendo siempre el control sobre el mismo.
- Tratar de demostrar que los sistemas de oposición por bloques y atomización del material microformal son una solución formal plenamente válida en la creación musical orquestal post-serial, y en la composición actual, compatible con la idea de regeneración constante y no-repetición que ha ido dominando progresivamente el pensamiento musical de la modernidad y la vanguardia.

Metodología

El análisis de las piezas se realizará sin partir de esquemas preestablecidos y sin usar métodos analíticos estandarizados. Cada pieza posee una personalidad, una intención, una forma de manifestarse y una coherencia. Por ello, el análisis realizado intentará extraer lo que posee de característico.

Teniendo en cuenta la naturaleza de lo examinado, por ejemplo las variaciones de textura (razones, características, consecuencias) en una obra musical formada por

bloques de material no relacionados entre sí, la metodología será eminentemente práctica. Se fundamentará en el análisis de las partituras, con especial atención a los aspectos formales (organización microformal y macroformal) y a las técnicas compositivas: identificación y estudio detallado de la transformación de los materiales, de las manipulaciones temáticas, de los procedimientos armónicos, rítmicos, tímbricos y texturales.

Esta tesis es de tipo científico-humanística con ámbito de aplicación artístico-creativo. Por ello los resultados obtenidos son mostrados de una manera que sea aplicable al ámbito tanto del análisis como de la composición musical. Se han elaborado unas tablas estadísticas donde se exponen los materiales usados por los compositores en sus obras y su disposición en el plano temporal. Con ello se clarifica el uso, mediante yuxtaposición vertical, horizontal o ambas, de entidades individuales que no siguen ningún modelo formal basado en estructuras tonales o formas apriorísticas de tipo sonata, rondó o ABA. Los esquemas y diagramas analíticos clarifican el sistema de compartimentación de los materiales musicales individuales.

La selección de obras analizadas se ha realizado atendiendo a los siguientes criterios:

- La calidad y trascendencia histórica de cada una de ellas. No sólo representan obras culminantes del siglo XX, sino que cristalizan y sintetizan una serie de técnicas que son referencias, tanto en lo que se refiere al tratamiento del material (dentro de las técnicas de oposición de bloques) como al tratamiento instrumental, textural y en otros parámetros.
- La observación de distintos periodos del siglo XX, estableciendo así una visión global del uso y desarrollo de las citadas técnicas de bloques y transformación textural en distintos autores y lenguajes.
- La inclusión de una obra de Luis de Pablo se justifica de manera doble: por una parte, es el autor español vivo con la producción orquestal más importante y extensa y, por otra, es pionero en el uso de este tipo de técnicas con un lenguaje basado en lo puramente textural. Por ello representa un cruce entre las tendencias texturales de los años 60 (Ligeti, Stockhausen y Xenakis) y el tratamiento por bloques del material.

El capítulo Messiaen es intencionadamente restrictivo en el número de obras mencionadas o explicadas en comparación con los otros capítulos. Esto es debido a que la literatura existente sobre la obra de Messiaen es de una extensión considerable.

Cualquier procedimiento de carácter formal, armónico, rítmico, tímbrico o textural en Messiaen ha sido tratado de manera exhaustiva ya sea por el propio autor o bien por multitud de analistas de múltiples maneras, con lo que no hacía falta reincidir en la profundización de los mismos por separado. No obstante, se explican los procedimientos básicos de su lenguaje musical de manera que sean fáciles de identificar en la obra tratada. Si en otros capítulos se hace uso de demostraciones de procedimientos en otras obras distintas a la tratada de manera principal, en el caso de “Chant d’amour 2” se ha restringido dicho procedimiento centrándonos en los aspectos formales y evidenciar el fenómeno de la yuxtaposición tal como lo entiende Messiaen.

Estructura del trabajo

En el primer capítulo se trata con detenimiento la problemática de las formas musicales en los siglos XX y XXI, con especial incidencia en la disolución de métodos de organización de alturas tonales, la aparición de nuevas perspectivas formales y, sobre todo, las formas en bloque.

El capítulo segundo se centra en las aportaciones de Stravinsky a la utilización de los procesos de atomización musical y a la asunción de las formas en bloque. Se hace especial hincapié en tres de sus obras: *Petrushka*, *Le Sacre du printemps* y *Symphonies of Wind Instruments*. Los capítulos restantes (III a VII) están dedicados al análisis de obras del repertorio sinfónico que hacen uso de las formas en bloque:

Jeux (1912-13) de Claude Debussy

Arcana (1925-27) de Edgar Varèse

Turangalila-Symphonie (1946-48) de Olivier Messiaen

Tombeau (1962-63) de Luis de Pablo

Feria (1997) de Magnus Lindberg

Cada una de las piezas responde a un proceso compositivo distinto haciendo uso de la yuxtaposición de bloques de materiales por bloques con características específicas: rítmicas, armónicas, tímbricas, texturales, etc. Por consiguiente, en cada capítulo se utilizan términos y herramientas que se adecuen a la idiosincrasia propia de cada autor y obra. prestando especial atención a la organización del material a nivel microformal y organización del material a nivel macroformal. El trabajo finaliza con las Conclusiones, donde se exponen los resultados de nuestra investigación y se da respuesta a las hipótesis planteadas. Completan el estudio la Bibliografía así como un volumen que incluye las partituras analizadas y las grabaciones de las obras estudiadas.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

1.1. Marco conceptual

Realizar un análisis centrado únicamente en los aspectos formales a gran escala de una obra es reduccionista. Intentar dilucidar la gran línea formal de una sección o pieza, sin considerar previamente los elementos con los que el compositor está desarrollando su discurso, priva al análisis de la propia substancia musical de la obra. Esta posición en cuanto a los procedimientos de método de análisis y protocolo a seguir para la consecución de un trabajo fiel y riguroso, se tornan fundamentales a la hora de abordar un trabajo analítico en obras del siglo XX, especialmente aquellas de gran formato. Esto reside en el hecho de que los compositores han elaborado sus construcciones musicales de una manera muy orgánica. Los elementos armónicos, rítmicos y temáticos aparecen y se desarrollan de manera muy interrelacionada. Y en esta interconexión de elementos constructores de la música (armonía, ritmo, timbre, textura) es donde se encuentra la definición de la forma y sus diferencias con la estructura, y por tanto, la clave para poder abordar y dilucidar análisis exitosos. Dicho lo cual, Forma, en sentido musical, puede ser definido como el resultado de la integración de todos los elementos de los que se compone una pieza a nivel macroestructural y microestructural, siendo la macroestructura de una obra la que responde a la sucesión de microestructuras locales (eventos, pilares temáticos) creando un sentido de completud, de autorealización.

La forma musical puede ser analizada y descrita de múltiples maneras, todas ellas referidas a los aspectos de la organización interna de la obra de arte musical y a la tipología histórica en que concretamente se ha perfilado esa organización. Por lo mismo, la forma musical siempre limita necesariamente con otros conceptos que le son afines, como la estructura.

Cuando en música se habla de “forma musical” o de forma, estamos haciendo referencia a la configuración de una obra musical tal y que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas, alturas, ritmos y dinámicas:

Se llama forma a la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música. Se relaciona con la disposición de los elementos de una composición musical que hacen a ésta una pieza coherente al oído de quien la escucha [...] Los temas y las tonalidades permiten articular la estructura de una pieza para conferirle unidad y claridad-. De un modo consciente o inconsciente los compositores han llevado a cabo [...] dicha articulación de múltiples maneras, dependiendo del estilo de sus composiciones¹.

El término forma, tal como lo utilizan los músicos, se refiere a las secciones de una pieza: su organización, el tipo de música que contiene y sus relaciones mutuas. Joel Lester comenta que:

La forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de todos los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas. El centro de atención lo constituye la unidad conceptual de cada pieza, no el grado en que esa pieza sigue o no algún patrón abstracto. Los temas participan en la creación de la forma, pero su presencia es en parte resultado de otros factores musicales².

De alguna manera, al hacer referencia a la forma, hacemos referencia a la estructura musical de una obra, aunque no se deben confundir estos dos conceptos: forma y estructura. La forma es algo más que una simple estructura musical: es el vehículo idóneo que elige el compositor para transmitir todo aquello que quiere expresar. Previamente al estudio y discusión de las soluciones formales adoptadas por los compositores de la mitad del siglo XX, es importante reflexionar sobre la formación del concepto de forma musical y establecer desde el principio el sentido exacto de las palabras “forma” y “estructura”.

1.2. Forma y estructura

Forma y estructura son a veces elementos o conceptos mezclados usados como si fueran la misma cosa. Como comenta André Hodeir: “Todo el mundo sabe lo que es

¹ SADIE, Stanley: *Diccionario Akal/Grove de la Música*. trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2000, p. 342.

² LESTER, Joel, *Enfoques Analíticos de la música del Siglo XX*, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Scheneekloth, Madrid, Akal, 2005, p. 65.

una forma: un determinado tipo de obra [...] pero definir la idea de forma es infinitamente más difícil”³.

Es importante señalar dos aspectos que diferencian el uno del otro. Hugo Leichtentritt en su *Musikalische Formenlehre* realiza un primer intento de sistematización global de una Teoría de las Formas Musicales. Forma en una obra es que esté compuesta de acuerdo con el sentido musical y con un gusto equilibrado: “La forma no puede ser objeto de una teoría sistemática, sino sólo del instinto, del gusto, del espíritu artístico”⁴.

Este concepto de la forma, se ha convertido en imperativo categórico de muchos compositores tales como Arnold Schoenberg, que justificaba su posición y expresión estética desde la inmediatez de la expresión libre musical y desde la necesidad interior (*Die Innere Notwendigkeit*) que permitían la rotura con la tradición en aras de la libertad del artista. Es por ello que no se puede llegar a este punto sin antes haber solucionado los problemas que esta cuestión plantea: definir el concepto de forma con relación a las nociones de estructura, género, estilo y evaluación de la definición. En relación a ello, comenta André Hodeir que “Por forma entendemos generalmente la manera en la que una obra está construida [...]”⁵. La anterior definición es vaga y no aporta solución al problema ya que no resuelve la diferencia entre definición de forma y estructura. Según Boris de Schlözer: “Estructura es la posición de distintas partes con vista a constituir un todo, mientras que la forma es precisamente ese todo, pero considerado en su unidad”⁶. Como indica Enrico Fubini, la forma alude al esquema tradicional en el que están moldeadas las obras de arte, mientras que la estructura alude a un aspecto organizativo más libre de esquemas:

Los conceptos de forma y estructura se contraponen el uno al otro si lo contemplamos desde esta perspectiva estética; la forma, símbolo del racionalismo clásico, puede parangonarse con el pantano, que doblega la realidad a sus formas y conceptos a priori; en cambio, la estructura no se deja aprisionar por esquemas preconstituidos y puede reflejar la amplitud y la variedad de lo real⁷.

³ HODEIR, André, *Cómo conocer las formas de la música*, trad. Paloma González Rubio, Madrid, EDAF, 2005, p. 13.

⁴ LEICHTENTRITT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, 1927, p. 1: “Form im resten, allgemeinen Sinn kann nicht Gegenstand einer systematischen Lehre sein. Sie ist Sache des musikalischen Instinkts, des Geschmacks, des Künstlerischen Geistes”.

⁵ HODEIR, André, *Cómo conocer las formas de la música*, op. cit., p. 13.

⁶ SCHLÖZER, Boris, citado en HODEIR, André, *Cómo conocer las formas de la música*, op. cit., p. 13.

⁷ FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1988, p. 459.

Por su parte el concepto de Estructura ha ido creciendo en importancia a medida que se descomponía el concepto de forma en la tradicional teoría de las formas musicales y avanzaba la teoría del estructuralismo. Estructura se identifica a veces con forma, pero hay que anotar una clara diferenciación de conceptos. Por lo tanto, estructura “en el sentido técnico de un sistema de autorregulación de transformaciones, no coincide con la forma”⁸. Es algo que afecta a la formación intrínseca de las cosas. Dentro de la estructura, se diferencian macroestructuras y microestructuras con relación a las formulas compositivas que planifican la forma musical. Tal como comenta Luis de Pablo:

Entendemos por macroestructuras aquellas que sirven para la creación de una obra como elementos generales capaces de englobarla o motivarla enteramente. Por descontado, será imposible separar, en la práctica, las macro de las microestructuras. Entendemos por microestructuras aquellas que, derivando del mismo centro generador que las macroestructuras, organizan o son capaces de organizar las células más reducidas de que se componen éstas⁹.

Si la forma alude a lo más general, al enlace de las partes, al resultado final de todas las partes y por tanto a su cuantización, la estructura hace pensar más en el detalle de las partes y en el cómo están organizadas. La forma es resultado y producto de las partes, y es lo que percibe el oyente, mientras la estructura es el orden y concreción de los elementos y parámetros usados por el compositor en la obra musical (dinámica, células, motivos, temas, secciones, orquestación, etc). Una estructura crea o define una forma, sea ésta predeterminada por un modelo (sonata) o no. Una forma libre, es creada por un orden determinado de unos elementos que crean estructura-forma. Una forma elegida a priori (Rondó) obliga a usar determinadas estructuras. La estructura de una pieza son la construcción y ordenamiento de elementos primigenios a nivel micro (eventos, ideas, motivos) y macro (yuxtaposición alternancia de los mismos). Esta alternancia-orden crea la forma global de una pieza tal como comenta André Hodeir:

Al nivel del discurso musical, la necesidad de la forma aparece desde el momento en el que consideramos el desarrollo de este discurso como creador de situaciones. De la misma manera que un gesto cualquiera, una réplica cualquiera, no tienen sentido en el teatro más que en función de una situación anteriormente creada, igualmente en la música, cualquier repetición de un tema, cualquier sucesión de acordes, cualquier combinación de motivos no pueden tener sentido si no es por los precedentes¹⁰.

⁸ PIAGET, Jean, *Le structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France, col. “Quadrige”, 2007, p. 123.

⁹ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pp. 52 y 64.

¹⁰ HODEIR, André, *Como conocer las formas de la música*, op. cit., p. 13.

1.3. Forma en la música del siglo XX

Boulez cita a Lévi-Strauss en un famoso pasaje de su libro *Penser la musique aujourd'hui* para presentar una característica propia y fundamental en la música del siglo XX: No existen más diferencias entre forma y contenido o forma y estructura. La estructura crea la forma que no es preconcebida de antemano ni sigue moldes formales de épocas pasadas. Boulez cita el siguiente pasaje de Lévi-Strauss: “Forma y contenido son de la misma naturaleza y susceptibles de compartir el mismo tipo de análisis. El contenido deriva su realidad desde su estructura y lo que se denomina como forma [macroestructura] es la construcción y desarrollo orgánico de las estructuras locales [microestructuras], que son el contenido”¹¹.

En una nota a pie de página, Boulez comenta, acerca de dicha cita: “Recordemos claramente que *el establecimiento de una estructura* no podemos entenderlo como una simple ‘adición’ de estas estructuras locales, porque ‘una forma’, como escribe Paul Guillaume, ‘es *otra cosa o algo más que la suma de sus partes*’”¹².

Si el siglo XX se puede caracterizar por algo es por su gran riqueza de estilos y las nuevas formas que se generan de los mismos. No existe un estilo o modo o técnica que unifique a todos los compositores. Sólo ahora, en la segunda década del siglo XXI, es cuando podemos establecer un auténtico y riguroso análisis de cuales han sido los auténticos motores e influencias que han movido a los compositores, y por extensión, estilos y estéticas en el siglo XX. Parece claro que las dos corrientes principales en lo armónico son las que se decantaron por el atonalismo en su vertiente dodecafónica (serialismo), y, por otra parte, aquellos otros compositores que sin usar la tonalidad de manera funcional no renunciaban a estructuras y soluciones que podían ser extensiones o préstamos de procedimientos de la música tonal en cuanto al establecimiento de jerarquías en las alturas y articulación formal basada en ciertos periodos o frases.

Sin embargo, muchos analistas y estudiosos del siglo XX no han prestado atención a un aspecto aún más importante que la organización de alturas: la organización del material o lo que se conoce como forma y/o estructura ya comentado y discutido antes. Hasta tal punto ha llegado la evolución y descontextualización de la

¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, “La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, en *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 158: “*Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu’on appelle forme est la “mise en structure” des structures locales en quoi consiste le contenu*”.

¹² BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier. 1963, p. 31: “*Rappelons clairement que par mise en structure on ne peut entendre une simple ‘addition’ de ces structures locales, car ‘une forme’, ainsi que l’écrit Paul Guillaume, ‘est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties’*”.

forma en la segunda parte del siglo XX que se puede afirmar que la forma no es un parámetro, sino un concepto. Será y existirá en el grado que el compositor requiera o desee que exista y sea luego definido y desarrollado como comenta Leichentrit: “La forma no puede ser objeto de una teoría sistemática, sino sólo del instinto, del gusto, del espíritu artístico”¹³. Y sobre este mismo aspecto, comenta José M^a García Laborda:

La forma en general, y la forma musical en particular, son conceptos tan evidentes y tan recurrentes en cualquier obra de arte, que nos ha parecido siempre superfluo tener que justificar su existencia. Sin embargo, con la aparición de las vanguardias europeas históricas y especialmente con la llegada de la música indeterminada, [...], se ha hecho cada vez más difícil precisar en qué consiste la forma musical [...]¹⁴.

La definición de forma musical admite muchas posibilidades y puntos de vista. Desde un punto de vista clásico y generalizador, la siguiente definición es bastante esclarecedora: “La forma musical es la unidad que surge de relacionar todos los aspectos de una composición. La distribución y el orden temático, la estructura melódico-armónica, la conducción de voces, modulaciones (si es que las hay), fraseo, texturas, etc. [...] todo ello más la intuición y la voluntad personal”¹⁵. Schoenberg sin embargo, define forma musical con criterios más abiertos y atemporales:

La palabra forma quiere decir que una pieza está organizada. Eso significa que contiene elementos cuyo funcionamiento es el de un ser “vivo”. Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como una carta sin signos de puntuación [...]. Los requisitos fundamentales para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia. La exposición, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en interacciones. Las ideas deben estar diferenciadas atendiendo a su función e importancia¹⁶.

Schoenberg se refiere a una forma como “lógica y coherente”¹⁷, surgiendo esta lógica y coherencia de la “interconexión y desarrollo orgánico de los parámetros

¹³ LEICHENTRIT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, op. cit., p. 1: “Formular kann nicht Gegenstand einer systematischen Theorie, sondern nur Instinkt, Geschmack, künstlerischen Geist”.

¹⁴ GARCÍA-LABORDA, Jose María, *Forma y Estructura*, op. cit., p. 11.

¹⁵ LESTER, Joel, *Enfoques Analíticos*, op. cit., p. 63: “The musical form is the unity that comes from linking all aspects of a composition. The distribution and thematic order, melodic-harmonic structure, the behavior of voices, modulations (if any), phrasing, textures, etc. [...] all over intuition and personal will”.

¹⁶ SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, trad. Gerald Strang y Leonard Stein, London, Faber and Faber, 1967, p. 1: “Used in the aesthetic sense, form means that a piece is organized; that it consists of elements functioning like those of a living organism. Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another. The chief requirements for the creation of a comprehensible form are logic and coherence. The presentation, development and interconexión of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function”.

¹⁷ *Ibidem*.

compositivos”. Para poder trasladar esta lógica y coherencia a los parámetros de la música del siglo XX, debemos tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XX el concepto de lógica y desarrollo era bastante distinto que en el clasicismo.

Compositores como Lachemann y Ferneyhough crean sus estructuras a partir de la lógica de un sistema deconstructivista aplicándolo con coherencia y rigor a lo largo de toda la obra en lo que se puede denominar “construccionismo deconstructivista” según Lachemann: “Por tanto, inventar música significa acercarse a ella negativamente, comprobar minuciosamente si existe material tradicional y erradicarlo. El resultado tiene que impedir que el oyente establezca ninguna asociación entre un gesto y el siguiente”¹⁸.

Los parámetros y sistemas armónicos y formales en las obras del siglo XX responden muchas veces a sistemas únicos e intransferibles utilizados por los compositores sin un tipo de organización identificable a priori o cercana a una determinada estética o escuela conocida tal como comenta Samuel Adler: “Los detalles del material armónico y gestual son a menudo únicos y personales”¹⁹. Un problema que surge en el análisis de obras del siglo XX es el de identificar la forma y la estructura que crean la percepción del ordenamiento de los materiales de la obra compuesta. Tratar de deducir consecuencias formales a pequeña y gran escala del material compositivo básico sobre el cual el compositor esté trabajando (con independencia de la naturaleza de dicho material), pudiendo ser interválico (set, célula), rítmico, temático o tímbrico. Luego la importancia en la identificación y análisis viene no tanto de la naturaleza, como de las características formales que el material contenga intrínsecamente y de la manera en que el compositor activa distintos procesos con el fin de desarrollar y dar orden a esas ideas en el transcurso espacio-temporal de una pieza. Se habla de “procesos” a pequeña escala, gran escala y en sus distintas posibilidades de interacción (contrastes, desarrollos, ausencias de ambos). Con ello se conforma lo que entendemos modernamente como forma que queda reflejado en la siguiente cita de Edgar Varèse:

Existe una idea, la base de una estructura interna, expandida y dividida en diferentes formas o grupos sonoros, que cambia constantemente de forma, dirección y velocidad, atraída y repelida por varias fuerzas. La forma del trabajo es la consecuencia de esta interacción. Las formas musicales posibles son tan ilimitadas como las formas externas de los cristales²⁰.

¹⁸ LACHENMANN, Helmut. Cita aparecida en el artículo de ADLER, Samuel, “Reflexiones sobre la forma en la música del siglo XX”, *Cuadernos de Veruela*, nº 2, 1998, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, vol. 5, nº 1, Autumn - Winter 1966, pp. 197-200: “There is an idea, based on an internal structure, expanded and divided into different shapes or sound groups, constantly changing shape, direction and speed,

Edgar Varèse expresa en estos comentarios una idea fundamental que se da en muchos compositores del siglo XX: la ausencia total (asumida y deseada) de moldes formales “apriorísticos” en los cuales apoyarse. Esto no implica en absoluto que no existan procedimientos mediante los cuales los compositores hayan ordenado u ordenen el contenido en el espacio-tiempo, como comenta Luis de Pablo: “La música es una arte que transcurre en el tiempo [...] Cualquier forma, para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales es resumen el que exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación”²¹.

Esta postura, donde la forma no es algo preconcebido, ni basado en estructuras de repetición y contraste según áreas tonales, sino resultado de un proceso basado en otras formas de organización, se basa en los postulados de los compositores (y las tendencias) tras la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, hay una serie de características comunes a los compositores tras la segunda mitad del siglo XX en lo que a la aproximación formal se refiere y que son consideradas como las características que definieron (y definen) la modernidad en música:

- Superación de relaciones exclusivas entre forma y estructura (géneros y formas). Asumiendo que las formas tradicionales son abandonadas, un planteamiento estructural hace que se genere una forma.
- Separación de los conceptos forma y género-forma y estructura.
- Independencia de la articulación rítmica de todo fundamento métrico.
- Ausencia o cambio de función del principio de repetición.
- No existen ya esquemas formales fijos, sino que cada forma musical es específica y peculiar.
- Abandono del concepto de linealidad y de desarrollo lógico predominantes en la construcción temática de la época tonal.
- Nueva concepción del tiempo, no lineal, sino transversal.

A finales del siglo XIX y principios del XX, los compositores pudieron realizar, cada vez más, su trabajo guiados únicamente por los dictados de su propia conciencia; al tener que rendir cuentas sólo a su imaginación creativa, el compositor progresista pudo dedicarse a experimentar, siguiendo la inclinación de la época de perseguir lo original e inusual a expensas de lo convencional y aceptado. Como resultado de esta

attracted and repelled by various forces. The way the work is the result of this interaction. Possible musical forms are as limitless as the external forms of crystals”.

²¹ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit., pp. 46-48.

tendencia, la música alcanzó una posición totalmente distinta a la que ocupaba al comienzo del siglo XIX. El lenguaje musical que estaba dominado por un estilo internacional sólidamente basado en concepciones compositivas compartidas por todos, se veía ahora fragmentado en distintas tendencias de composición, todas ellas divergentes entre sí. El siglo XX heredó un sistema tonal agitado en sus bases y encaminado ya a su total destrucción. La ruptura final era inevitable, y fueron las imposiciones del nuevo siglo las que cargaron con las consecuencias. En la música contemporánea, el compositor se enfrenta a un material sonoro rico de su propia expresividad, de su poder de inmanencia²².

Sólo la relación entre el material y la función proporciona los criterios de una posible integración formal. Alejándose así de la jerarquía polarizada alrededor de la función tonal, y sobrepasando las combinaciones paramétricas del serialismo de los años 1960, una dialéctica de la forma y del fondo, de lo consciente y de lo natural, se está así estableciendo y está destinada a forjar nuevas dimensiones de la representación, a construir una expresión atípica, desprovista de relaciones funcionales estrictas. Las consecuencias de estas líneas de actuaciones se tradujeron en la mayor explosión de estilos y estéticas musicales que hasta entonces había conocido la Historia de la Música. Sin embargo, uno de los aspectos que es preciso reconsiderar es cuáles de éstas distintas estéticas de principios del siglo XX fueron realmente representantes de la modernidad musical, y sobre todo cuáles han perdurado en el tiempo.

1.4. Consideraciones acerca del significado de la modernidad musical

El siglo XX heredó un sistema tonal profundamente debilitado en sus bases teóricas. La ruptura final era inevitable, y fueron los logros y las imposiciones del nuevo siglo los que dieron el toque de gracia. Aunque muchos siguieron escribiendo tonalmente, el rasgo más importante (universalmente aceptado y asociado con la “modernidad” que rodeó a la música del siglo XX) ha sido el movimiento que se dio más allá de la tonalidad funcional y de las formas musicales tradicionales asociadas a ella. El arte moderno empieza a definir sus perfiles en las dos últimas décadas del siglo XIX. Es entonces cuando, tras un proceso de ruptura con los ideales decimonónicos, se

²² La inmanencia es el ente intrínseco de un cuerpo; en filosofía se califica a toda aquella actividad como immanente a un ser cuando la acción perdura en su interior, cuando tiene su fin en ese mismo ser. Se opone por lo tanto a trascendencia.

configura el fenómeno de la vanguardia artística con la que se halla identificado el arte del siglo XX. En las nuevas músicas de la segunda mitad del siglo XX, se experimenta una ruptura con los principios tradicionales de la forma, del lenguaje musical y de la técnica compositiva que se manifiesta en todos los niveles de la organización del material musical.

El concepto de “modernidad musical” es un tema que ha sido estudiado y discutido de manera abundante por numerosos críticos y estudiosos. Tal como comenta José María García Laborda: “Otro problema fundamental que se plantea a los historiadores de la música actual es el de encontrar los términos adecuados para la periodización de los contenidos históricos y para la clasificación de los variados aspectos técnicos de la creación musical en el siglo XX”²³.

Estos conceptos siempre han sido asociados sobremanera con los movimientos de ruptura del sistema tonal, especialmente con los procedimientos atonales libres y dodecafónicos de los compositores de la segunda Escuela de Viena, la escuela serialista de Darmstadt y las músicas texturales de los años 60 del pasado siglo.

Las características que serán consideradas modernas son clasificadas por Philippe Alberá²⁴ en dos tendencias con un grupo de compositores característicos y representativos de dichos estilos:

–Rítmico-tímbrica: Debussy, Stravinsky y Varèse.

–Melódico-armónica: Schoenberg, Berg y Webern.

Y así lo refrenda igualmente Jonathan Cross:

Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy, *Erwartung* y *Five orchestral pieces* de Schoenberg, *Elektra* de Strauss y *La consagración de la primavera* de Stravinsky, todas estas obras comparten ser el exponente y referente cuando se habla de exponentes máximos del modernismo musical de principios del siglo XX. Ya sean identificadas como “simbolistas”, “expresionistas” o “primitivistas”²⁵.

²³ GARCÍA LABORDA, José María, *La música del siglo XX, parte 1ª (1890-1914): modernidad y emancipación*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 11.

²⁴ ALBERÁ, Philippe, “Le Matériau sonore”, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle I: Musiques du XX^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 216: “La modernité de l'écriture ‘rythmico-timbrique’ chez Debussy, Stravinsky et Varèse, l'autre, celle de l'écriture ‘melodique-harmonique’ chez Schoenberg, Berg et Webern”.

²⁵ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 3: “Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Schoenberg's *Five Orchestral Pieces* and *Erwartung*, Strauss's *Elektra* and Stravinsky's *The Rite of the Spring* share all these works being the exponent and reference when talking about maximum exponents musical modernism of the early twentieth century. Whether identified as ‘symbolist’, ‘expressionistic’ or ‘primitivist’”.

Sin embargo, otros autores, como J. Kent Williams, han incidido en encontrar otras vías de rastreo de los aspectos asociados a la modernidad musical en lo referente al concepto de forma, siendo esta opción la que, a posteriori, resultará más definitoria para comprender el auténtico sentido de modernidad en la música del siglo XX:

Algunos compositores han roto las conexiones entre los eventos musicales con el fin de crear una serie de momentos más o menos discretos. El término tiempo momento y forma momento se refiere a la música compuesta de esta manera. Ciertas obras de Stravinsky, Webern, Messiaen y Stockhausen ejemplifican este enfoque²⁶.

1.5. El concepto de modernidad musical aplicado a la forma musical

Schoenberg identifica nuevas leyes que rigen la relación entre sonidos, lo que le lleva a la disolución de lenguaje tradicional. Stravinsky, por el contrario, identifica nuevos modos de no-relación entre los materiales temáticos (bloques). En consecuencia, ambas líneas de ruptura se revelarán “complementarias” incluso en el plano técnico, en tanto que cumplen con un “cometido histórico común”. Dicho cometido sería responder a la crisis del lenguaje, lo que equivale a decir: superar las limitaciones del agotado diatonicismo tonal tradicional, basado en las escalas mayor y menor de siete notas, y conquistar para la práctica compositiva el uso libre y orgánico del restante material sonoro disponible del sistema temperado. Es decir, el uso de la atonalidad y el advenimiento de las formas no narrativas, no-direccionales, abiertas en formas de yuxtaposición y oposición de bloques, momentos o entidades.

Pero sobre todo, las innovaciones en el plano formal que introducen Stravinsky y Debussy son consideradas por muchos autores (entre los que se encuentran Cross, Kramer, Cone o Taruskin) logros que han dejado una huella más profunda y fructífera que aquellas derivadas de los procedimientos atonales y/o seriales. Incluso en autores como Stockhausen o Boulez, la influencia de Stravinsky y Debussy ha sido más poderosa por lo novedoso de sus organizaciones formales. La liberación de la disonancia, es decir, la no sujeción de ésta a las reglas establecidas por la tonalidad para su tratamiento fue uno de los hechos cruciales en la música occidental. Generalmente se da como un hecho histórico el que Arnold Schoenberg haya sido quien, a través del atonalismo, produjera esa liberación.

²⁶ WILLIAMS, J. Kent, *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*, New York, Harcourt Brace and Company, 1996, p. 24: “Some composers have broken down connections between musical events in order to create a series of more or less discrete moments. The terms moment time and moment form refer to music composed in this manner. Certain works of Stravinsky, Webern, Messiaen and Stockhausen exemplify this approach”.

Efectivamente, él abolió las normas tonales en lo que se refiere a las alturas, dispuestas horizontal o verticalmente. Pero en lo que respecta a la forma entendida no sólo como la organización de los materiales sino también, y fundamentalmente, como la manera en que se concibe y organiza el tiempo, la “duración” de la obra, Schoenberg quedó ligado al siglo XIX. Aun en las composiciones pertenecientes al estilo aforístico, Schoenberg piensa en términos de planteamiento inicial o de idea básica-desarrollo-clímax-final. Las piezas n° 2 y n° 6 de sus *Seis pequeñas piezas para piano op. 19*, son ejemplos muy claros en este sentido.

En realidad, la autentica hazaña del siglo XX en lo que se refiere a la organización formal musical, se dio en la eliminación del desarrollo temático como elemento primordial de evolución musical (tanto a nivel microformal como macroformal). En el siglo XX, aparte de producirse la liberación de la disonancia desde dentro, ocurrió otro fenómeno que, según lo ocurrido hasta nuestros días, ha probado tener consecuencias igualmente importantes: la liberación de la forma musical del concepto de desarrollo. Satie, Debussy, Stravinski y Varèse son los nombres a través de los cuales puede trazarse una línea divergente con respecto a la música centroeuropea adscripta a la línea “sonata-desarrollo”. Puede decirse que en ellos aparece una nueva utilización espacial del tiempo musical.

Existen otras tendencias en la formación de tiempo que no paralizan el flujo del tiempo mismo, pero tienen éxito en disociarlo por completo. En el campo literario se puede ver que se corresponden con la manipulación y la interpolación de los acontecimientos (y pensamientos) en el *Ulysses* de Joyce o con la temporalización del espacio en las pinturas y dibujos cubistas de Picasso²⁷.

Los compositores del siglo XX han aportado ideas y obras fundamentales basadas en una nueva concepción y desarrollo del tiempo musical, motivadas, en parte, por la estética literaria surgida en obras fundamentales del siglo XX como el *Ulises* (1922) de James Joyce o *En busca del tiempo perdido* (1905-1910) de Marcel Proust. En dichas obras, la línea temporal narrativa es sustituida por un *stream of*

²⁷ LIGETI, Gyorgi. “Metamorphoses of Musical Form”, *Die Reihe*, vol. 7, 1965, p. 17: “There are other tendencies in the shaping of time that do not paralyse the flow of time itself, but do succeed in completely dissociating it. In the literary or pictorial field they can be seen to correspond with the manipulation and interpolation of events (and thoughts) in Joyce’s *Ulysses* or with the temporalization of space in Picasso’s cubist or simultaneistic paintings and drawings”.

*consciousness*²⁸, luego la continuidad narrativa del clasicismo se ve abortada o rota. Esta nueva concepción del tiempo no lineal, sino transversal, la explica De Pablo:

La música es un arte que transcurre en el tiempo, verdad de toda evidencia. Pero no en un tiempo objetivo –aunque evidentemente éste sea inevitable para su transcurso– sino subjetivo. Queremos decir que los distintos conceptos temporales que el hombre ha tenido y tiene, han influido e influyen de forma decisiva sobre la música y su manera de concebirse y realizarse. Tiempo y forma musical, pues, serán conceptos inseparables si de veras queremos una eficiencia para el lenguaje sonoro. Cualquier forma, para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales se exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación²⁹.

Jonathan D. Kramer fue uno de los primeros analistas que centró su atención en la influencia de Debussy y Stravinsky en la música del siglo XX debido a la discontinuidad, fragmentación y atomización de sus estructuras formales. Kramer cita como frase inicial en su artículo “Moment form in twentieth century music”³⁰, una idea de Leonard Meyer, donde expresa que la discontinuidad crea lo inesperado, y es un efecto más intenso que la continuidad debido a la incertidumbre constante: “La discontinuidad es una experiencia musical única. Lo inesperado es más impactante, más importante que lo esperado ya que contiene más información”³¹.

Uno de los grandes estudiosos del significado musical es, sin duda alguna, Leonard B. Meyer. Partiendo de las formulaciones básicas de la Teoría de la *Gestalt*, Meyer se sumerge en el estudio de las emociones musicales. Para ello, analiza los principios de percepción de modelos sobre la base de la llamada “ley de la buena continuación” cuyo axioma fundamental es la ley de *Pragnanz*³². Dicha ley explica cómo nuestra percepción actúa buscando semejanzas con acontecimientos ya conocidos, afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles de modo que, un tema que esté bien formado será percibido siempre como una identidad, a pesar de los cambios que pueda haber en registro, dinámica, timbre o armonización³³.

²⁸ Una técnica narrativa consistente en el continuo salto de una temática a otra, pudiendo ser una observación, una narración o una reflexión a la siguiente. Estos elementos generalmente se expresan en un flujo de palabras sin transiciones convencionales.

²⁹ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit., pp. 46-48.

³⁰ KRAMER, Jonathan D., “Moment form in twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, vol. 64, n° 2, abril 1978, pp. 177-194.

³¹ MEYER, Leonard, “Meaning in Music and Information Theory”, *Music, The Arts, and Ideas*, Chicago, 1966, pp 5-21: “Discontinuity is a profound musical experience. The unexpected is more striking, more meaningful, than the expected because it contains more information”.

³² Dicha ley postula que “todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones”. En: MEYER, Leonard, *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina, Alianza, 2001, p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 103.

Es decir, que a partir de acontecimientos conocidos (por ejemplo, la escucha de una exposición de fuga para un conocedor de dicha forma musical) nuestra percepción genera expectativas (la audición de episodios, bloques temáticos, estrechos) con el fin de comprender el discurso. Este principio se ajusta con dificultad al análisis de la música serial y aleatoria, donde la generación de expectativas es una cuestión harto difícil. La explicación, según Meyer, sería que dichos lenguajes no están bien articulados. Sin embargo, muchas obras creadas a finales de la década de los años cuarenta del siglo XX y a principios de los cincuenta, tratan precisamente de evitar que el oyente pueda generar expectativas. Por ello, y desde la óptica de Meyer, los lenguajes objeto de nuestro estudio no responderían a las condiciones que la *Teoría de la Gestalt* considera necesarias para hablar de un lenguaje “correctamente articulado”. Sin embargo la literatura nos viene demostrando desde hace tiempo que la ruptura de la sintaxis y la desarticulación del discurso pueden convertirse en procedimientos válidos. Naturalmente, en la forma tonal la dialéctica entre tensión y relajación estaba asegurada principalmente por el contraste de la consonancia y disonancia y por la diferenciación de los planos armónicos modulantes entre las diversas tonalidades dentro de la armonía funcional. El proceso temporal de la música y su plasmación formal eran inmediatamente captados por el oyente. Con la desaparición de la tonalidad, las formas perdieron la inmediatez de la percepción musical y su discurso más evidente. Como consecuencia, se fue abandonando paulatinamente un principio fundamental de la composición musical en la Historia de la Música occidental: la idea de que la composición musical debe tener una forma orgánica que constituya un todo en el sentido filosófico. Como en el arte y en la literatura, se van a introducir también en la música técnicas de montaje y de *collage* que rompen con la continuidad de la estructura y con la narratividad formal heredada del clasicismo. Uno de los máximos exponentes de esa “revolución” formal en Europa, Pierre Boulez, comenta lo siguiente:

En otra época uno se enfrentaba con un universo completamente definido por leyes generales preexistentes a toda obra. Escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso [...] Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctablemente e irreversiblemente a su contenido³⁴.

Esta concepción de la forma como algo “renovable a cada instante” y “ligada irreversiblemente a su contenido”, evolucionó de múltiples maneras dando lugar a el

³⁴ BOULEZ, Pierre, *Puntos de referencia*, trad. Eduardo Prieto, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 74.

abandono del concepto de linealidad y de desarrollo lógico predominantes en la construcción temática de la época tonal, que basaba su estética en un sentido narrativo del discurso musical. La continuidad musical cedió el paso a un nuevo concepto formal basado en una nueva concepción del tiempo no lineal por un lado y en el principio de no repetición por otro.

Desde este punto de vista, existen dos tendencias principales en cuanto a la organización formal y creación de estructuras que se pueden rastrear en muchos compositores de los siglos XX y XXI:

- Formas de organización por oposición de bloques de material.
- Atomización del material musical.

Por otro lado, la forma se organiza a partir de fragmentos enlazados de manera caleidoscópica. Se introducen nuevas técnicas como el montaje o *collage* que rompe la continuidad de la estructura. La continuidad musical cede el paso a un nuevo concepto formal que pretende estructurar la obra musical no en secuencias lineales, sino según los procedimientos formales que introducen Stravinsky y Debussy a principios del siglo XX:

- Estructuras sonoras autónomas.
- Entidades moleculares autónomas-atomización musical.
- Cambio del concepto tiempo-espacio por flujo de tiempo.
- Formas abiertas o variables.

Estos procedimientos, en último termino, cristalizan en 4 maneras o modos principales de organización macroformal del material:

- Por puntos (*composición puntillista*).
- En bloques (*formas en bloque*).
- En grupos (*gruppenkomposition*).
- En momentos (*Momentform*).

CAPÍTULO II

EI LEGADO DE STRAVINSKY

El arte moderno empieza a definir sus perfiles en las dos últimas décadas del siglo XIX. Es entonces cuando, tras un proceso de ruptura, se configura el fenómeno de la vanguardia artística con la que se halla identificado el arte del siglo XX. Como se ha comentado previamente, una de las consecuencias de la disgregación y ruptura con la tonalidad fue la aparición de múltiples estilos con características comunes, entre las cuales se destaca una controlada libertad formal.

2.1. Las formas abiertas y las formas en bloque

Las formas abiertas, la desaparición de la melodía y de las relaciones armónicas de orden jerárquico introducen el tiempo subjetivo. Los nuevos sistemas y modos de expresión no basados en la tonalidad, se acompañan de nuevas maneras de entender la forma y la estructuración de elementos en el tiempo. Parece claro que la disolución o intoxicación del sistema tonal produjo una concepción de la forma ajena a la tradición de los pasados tres siglos donde la organización formal de un material musical, es al menos, tan importante como la organización de las alturas. El concepto de música compuesta en secciones independientes no direccionales ni relacionables, además del de estructuras autónomas y elementos discontinuos fragmentados, es el otro gran hallazgo de inicios del siglo XX. Si en lo armónico fue la emancipación de la tonalidad, en lo formal fue la emancipación final de las formas fijas y el nacimiento de las formas libres o, al menos, no estructuradas. Pese al universal reconocimiento del expresionismo y el atonalismo libre como expresión más pura del modernismo y de la ruptura con la tradición, para muchos estudiosos y compositores (a pesar de las críticas de Adorno), Stravinsky, y no Schoenberg, parece ser quien más ha influido en compositores posteriores.

Tal como se ha establecido previamente, la modernidad musical de inicios del siglo XX no sólo vino por la emancipación de la tonalidad, sino que existió otra vía que exploraba la forma y el tratamiento mismo del material musical.

La conocida crítica de la estética de Stravinsky que realiza Adorno en la *Philosophie der neuen Musik*¹ y en *Quasi una Fantasia* se basa en la oposición supuestamente dialéctica entre la representación schoenbergiana de un sujeto progresivo, auténtico, libre, traducido en el lenguaje musical por medio del papel del desarrollo, y la representación stravinskiana de un sujeto regresivo, inauténtico, no libre, fragmentado e incoherente, reflejado en una música que rechaza de plano el papel del desarrollo, estática y especializada, basada en la repetición y el *collage*.

La antítesis fundamental expresada en *Filosofía de la nueva música* es que existe entre la música de Schönberg, progresista, basada en el desarrollo, y la de Stravinsky, reaccionaria, en la que no hay desarrollo. En relación a las técnicas de ensamblaje y *collage*, yuxtaposición características de Stravinsky, Watkins comenta: “Stravinsky acuña un estilo personal no tanto por la apropiación de ingredientes de un modelo particular histórico o cultural como por la fractura y deliberado y meditado reensamblaje”².

El carácter deliberado del reensamblaje heredado de la música rusa en la música de Stravinsky es lo que constituye una de sus señas de identidad; según Rosamund Bartlett, “se basa en los principios del *drobnost* [...] *nepodvizhnost* (acumulación de bloques estáticos individuales por yuxtaposición) y *uproshcheniye* (eliminación de desarrollo entre distintas secciones) creando inmovilidad”³.

Para Enrica Lisciani “Stravinsky personifica la asunción radical de la obra de arte como ‘libre juego de funciones’ compositivas”⁴. Del mismo modo que la idea de establecer órdenes en un contexto musical no tonal fue la base de muchos autores del siglo XX, Stravinsky y Debussy crearon una sintaxis musical propia ajena a la tradición pero que vino de manera paradójica intentando reestablecer los parámetros de orden mediante el tratamiento de motivos o elementos cercanos a lo temático, en contraposición a la abstracción lírica defendida por Webern o Schoenberg. Stravinsky por un lado y Schoenberg por otro, representan los dos caminos que, tras Debussy, quedaron expeditos para el arte musical, sendas a lo largo de las cuales han avanzado

¹ ADORNO, Theodor, *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003, p. 17.

² WATKINS, *Pyramids at the Louvre, Music, Culture, and Collage from Stravinsky to Postmodernists*, Cambridge, Belknap Press, 1994, p. 3.

³ BARTLETT, Rosamund, “Stravinsky’s Russian origins”, *The Cambridge companion to Stravinsky*, Jonathan Cross (ed.), London, Cambridge Univ. Press, 2003, p. 16:” [...] based on the principles of *drobnost* [...], *nepodvizhnost* (the accumulation of individualized static blocks in juxtapositions) and *uproshcheniye* (reduction of any development between different sections), producing immobility”.

⁴ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 1999, p. 41.

tendencias e innovaciones musicales de este siglo. El concepto de bloques yuxtapuestos de Stravinsky y el de atomización del tema propio de Debussy son los dos grandes ejes sobre los que se vertebra la modernidad musical.

Comenta Muriel Joubert⁵ que las características del concepto temporal vigentes en el romanticismo y que desaparecen en el siglo XX, son dos:

- direccionalidad del discurso musical.
- continuidad en el discurso musical.

Ambas características son compartidas por un gran número de compositores y según Michel Imberty se basa entre otras cosas en la atomización del material musical, o fragmentación del tema, otra de las características principales de Debussy: “La crisis del lenguaje contemporáneo ha surgido de las posibilidades ilimitadas de esta nueva combinatoria de momentos y átomos de sonido, de los escombros y restos de tiempo destruido cuyo sentido se ha perdido y cuya unidad es imposible de reconstruir”⁶.

En su libro *The Stravinsky Legacy*, Jonathan Cross realiza un estudio sobre las innovaciones de la música de Stravinsky y su influencia en otros compositores posteriores o contemporáneos en el siglo XX. Cross argumenta que la música de Stravinsky, en muchos de sus aspectos, ha servido de modelo para crear lo que se denomina “múltiple modernismo”:

Es cada vez más evidente en las últimas décadas que la música de Stravinsky ha tenido una influencia de largo alcance en el desarrollo de la música de nuestro siglo. El modernismo de Stravinsky, entonces, es sólo una hebra entre las muchas que constituyen el mapa conceptual de modernidad. Es una cadena que tiene muchas facetas, lo que sugiere una pluralidad incluso dentro de sí mismo y que es difícil de precisar. Tal vez sea sólo a través de un examen de las obras de compositores posteriores, a pesar de un intento de definir su legado, que se hace posible identificar con mayor detalle la naturaleza de la modernidad propia de Stravinsky⁷.

Compositores de todas las generaciones han agradecido la influencia y los avances de Stravinsky. Muchos de ellos reconocen que su música no sería la misma sin la

⁵ JOUBERT, Muriel, “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”, trad. Laurence Schröder, *Quodlibet*, nº 19, febrero 2001, p.133.

⁶ IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, tomo 2, Paris, Dunod, col. “Psychisme”, 1981, p. 10, citado en JOUBERT, Muriel, *op. cit.*, p.134.

⁷ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 7: “It has become increasingly apparent in recent decades that Stravinsky’s music has had a far-reaching influence on the development of music in our century. Stravinsky’s modernism, then, is just one strand among many which constitute the conceptual map of modernity. It is a strand which is many-faceted, thus suggesting a plurality even within itself and making it hard to pin down. It is perhaps only through an examination of the works of later composers, though an attempt to define his legacy, that it becomes possible to identify in greater detail the nature of Stravinsky’s own modernism”.

influencia del maestro ruso, entre los cuales se encuentra Pierre Boulez⁸, tal como lo demuestra su comentario en relación a este aspecto: “*Le Sacre du printemps* no ha cesado de engendrar, en primer lugar, polémicas y, a continuación, alabanzas, y por último, las aclaraciones necesarias. En setenta años, su presencia se ha hecho sentir continuamente”⁹.

Joel Lester comenta que además de adoptar o transformar formas tonales los compositores del siglo XX. han desarrollado asimismo nuevos procedimientos formales. Con frecuencia en estas obras parece haberse abandonado conceptos tradicionales como exposición, variación y desarrollo por los de yuxtaposición u oposición de bloques:

También muchas obras de Igor Stravinsky derivan de nuevos principios formales como es la yuxtaposición de varios elementos (temas, texturas, motivos) contrastantes. La presentación de un elemento puede ser interrumpida por otro elemento, al cual sigue una aparición o expansión del primero. Los varios elementos diferentes simplemente se encuentran unos junto a otros. Esta yuxtaposición de elementos separados es semejante a la estratificación en Stravinsky de componentes separados para construir sus texturas¹⁰.

2.2. Yuxtaposición de material como parámetro de ordenación formal

En ausencia de armonía funcional, no hay necesidad de sincronización de todas las partes de una textura. Como resultado, en la música de muchos compositores son comunes texturas en las que diversos componentes se comportan de manera individual. Ello deriva en un concepto que es luego recogido por Cone: estratificación o yuxtaposición. Existe un cierto consenso en establecer una relación entre Stravinsky y formas musicales creadas en secciones independientes no direccionales ni relacionables entre sí como comenta Michael D. Albaugh: “El concepto de música compuesta en secciones independientes ha existido en varias formas a lo largo del siglo XX. Ejemplos tempranos los encontramos en la música de Stravinsky o Debussy”¹¹. Es el mismo tipo de planteamiento que el de Jonathan Cross, quien explica:

⁸ La edición inglesa de *Points de repère* se basa en la segunda edición, revisada, del año 1985 en su original francés. La traducción del libro incluye tres capítulos inéditos que no se encontraban ni en la primera ni en la segunda edición en francés: “Stravinsky: *The Rite of Spring*”, “Oriental Music” y “Technology and the composer”. La traducción del artículo “Stravinsky: *The Rite of Spring*” al inglés se realizó para su publicación en *Orientations*, por Feliz Aprahamian.

⁹ BOULEZ, Pierre, *Orientations: Collected Writings*, trad. por Martin Cooper, Harvard University Press, 1990, p. 362: “The Rite of the Spring has not ceased to engender, first, polemics, then, praise, and finally, the necessary clarifications. In seventy years, its presence has been felt continuously”.

¹⁰ LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, trad. por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005, p. 65.

¹¹ ALBAUGH, Michael D., *Moment form and Joseph Schwantner's “Aftertones of Infinity”*, West Virginia University, Proquest, 2004, p. 34: “The concept of music composed in independent sections or

El modernismo de Stravinsky [...] y en particular la estructura radical de las *Sinfonías de instrumentos de viento* ayudaron a crear un clima en el que la experimentación formal, la estructura no direccional y abierta o no cerrada no sólo eran posibles, sino legítimas. Por estas razones, a pesar de que la influencia directa de las *Sinfonías* a menudo se hace difícil (e innecesaria) de justificar, yo diría que Stravinsky es un paradigma estructural para el siglo XX¹².

La radical estructura que menciona Cross en relación a Stravinsky y su *Symphonies of Wind Instruments* es la articulación de la estructura de la música mediante la yuxtaposición de bloques de material. Este concepto ha sido un elemento común de los diversos estudios que se han realizado de la obra de Stravinsky. Dicha radicalidad viene dada por una sentido discursivo basado en:

- Ausencia de progresión armónica.
- Ausencia de desarrollo temático o/y motivico.
- Ausencia de transiciones entre bloques de material.
- Discontinuidad en el discurso musical.
- Estatismo, estructuras sonoras autónomas.
- Anti-narratividad, tiempo no lineal.

La percepción de la música se torna entonces novedosa donde no sigue los criterios que tradicionalmente se consideran esenciales a un discurso musical coherente. Se crea, por tanto, un relativo estatismo dinámico donde, según Richard Taruskin, “[s]e deriva una coherencia y un impulso a partir del calculado juego interno dado por las sucesiones calculadas entre uniformes inmovilidades y abruptas discontinuidades”¹³.

Este tipo de construcción es denominada forma de oposición en bloque o formas de yuxtaposición por bloques. Pieter C. van den Toorn ha sido uno de los primeros analistas que identificaron y acuñaron la terminología consciente de bloque de sonido como proceso primordial deseado y consciente en Stravinsky, que creaba discontinuidades en el discurso musical. Es uno de los primeros analistas en definir la manera de estructurar la

units has been in existence in various forms for most of the 20th century. Early examples can be found in the music of Stravinsky or Debussy”.

¹² CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op., cit, p. 80: “Stravinsky’s modernism [...] and in particular the radical structure of the *Symphonies of Wind Instruments* helped to create a climate in which formal experiment, in which non-directed, non-developmental, unending structures, were seen not only as possible but legitimate. For these reasons alone, even though the direct technical influence of the *Symphonies* may often be difficult (and unnecessary) to substantiate, I would argue Stravinsky it is a structural paradigm for the twentieth Century”.

¹³ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, Oxford, University of California Press, 1996, pp 956-957: “Deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of ‘immobile’ uniformities and abrupt discontinuities”.

música de Stravinsky, en particular la *Le Sacre du printemps*, como *block structure*¹⁴ y describe su funcionamiento como un proceso de yuxtaposición donde “dos o más bloques de un contenido relativamente heterogéneo son repetidamente y usualmente yuxtapuestos abruptamente”¹⁵.

2.3. Identidades autónomas: atomización del material musical

Existe un elemento oculto y que se torna fundamental para entender el por qué de la utilización de formas de yuxtaposición en bloque en Stravinsky así como otros procedimientos en autores como Debussy. Es lo que se ha venido denominando de manera bastante apropiada “non-developmental entities” en terminología anglosajona:

Lo que Debussy o Stravinsky establecieron en esta obra fue un concepto que negaba el diseño formal orgánico del siglo XIX. Crearon obras que podían tener múltiples ideas y al mismo tiempo existir como “entidades sin desarrollo”. Esta independencia de la estructura formal podría existir como una entidad completa musical, coherente, a pesar de la falta de continuidad entre secciones¹⁶.

Indudablemente, este nuevo concepto de “entidades sin desarrollo” es revolucionario. Afecta y afectó a la percepción del tiempo, y sobre todo a la direccionalidad y sentido de continuidad del material sonoro junto con el sentido de pulso, de tempo unificado. Esto ha sido notado por autores y analistas de todas las épocas y no sólo en ese aspecto. Una de las primeras consecuencias de la creación de entidades autónomas, con un contenido independiente armónico, una actividad textural propia sin tener que estar integrados en un sistema armónico funcional tonal o en una estructura formal predeterminada, derivó o evolucionó hacia procesos donde la materia se atomiza, o lo que Lisciani considera un proceso de atomización del discurso musical con consecuencias importantes para el desarrollo de las formas en la música del siglo XX, sobre todo la orquestal instrumental. En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad –la de la duración de la obra– concebida a priori como un espacio (de tiempo) a ser llenado. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori, o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas.

¹⁴ VAN DEN TOORN, Pieter C., *Stravinsky and The Rite of Spring*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 87.

¹⁵ *Ibidem*: “Two or more blocks of relatively heterogeneous content are repeatedly and often abruptly juxtaposed”.

¹⁶ ALBAUGH, Michael D., *Moment form and Joseph Schwanter's “Aftertones of Infinity”*, op. cit., p. 3: “What Debussy or Stravinsky established in this work was a concept that negated the organic formal designs of the 19th Century. He created works that could have multiple ideas, yet exist as non-developmental entities. These independent formal structures could exist as a coherent musical whole despite the lack of continuity between sections”.

Fue el ballet *Petrushka* con el que Stravinski reveló por primera vez de un modo fulgurante los rasgos que llegarían a ser típicos y constantes en su música. Según Enrica Lisciani comporta “una creciente atomización de la substancia temática”¹⁷ que radicaliza el ideal de lo impreciso y lo oscilante, “al tiempo que destruye el discurso musical orientado y conducido en línea recta, en una única línea recta”¹⁸. La privación de funciones armónicas atomiza el discurso, ya que la armonía viene dada por la verticalidad de las líneas. Adorno expone esta idea desde el punto de vista armónico: “El oído permanece tenso y atento, durante toda la obra, a que ‘eso llegue’; todo parece como un preludio un preámbulo que precede a la verdadera realización musical. Es un ‘épodo’ que no llega. El oído debe orientarse de manera diferente para comprender exactamente a Debussy, para entenderlo no como un proceso de tensiones y resoluciones sino como yuxtaposición de formas instantáneas, de mónadas sonoras”¹⁹.

Los temas, en vez de presentar un “desarrollo”, son tratados según Enrica Lisciani como “conjuntos parciales atomizados”²⁰, cuyos lazos de unión “quedan cortados” a priori. Así, el tejido musical aparece reducido a pedazos discontinuos, como si de coágulos se tratara, pero con carácter, individualidad e independencia propia, y pueden integrarse en un discurso organizado si así se desea, o ser distribuidos libremente a modo de mural, creando dramáticas diferencias en la percepción formal: “Cada voz se caracteriza individualmente en términos de tono, ritmo y función dramática. A pesar de una serie de posibles esquemas unificadores, cada componente mantiene su distintividad y permanecen continuamente en oposición con los otros elementos”²¹.

Algunos autores definen a este tipo de procedimientos como “estructuras sonoras”²² o “estructuras de sonido”: “Las nuevas estructuras sonoras aparecen a la vez como agentes de disolución de las formas tonales y como su consecuencia. Es a través de esta disolución que adquieren una individualidad y una autonomía relacionadas con su grado de complejidad: a partir del momento en que una estructura sonora, por su

¹⁷ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del siglo XX*, op. cit., p. 37.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ ADORNO, Theodor W., “Clasicismo, romanticismo, nueva música”, trad. Juan Carlos Lores Gil, *Quodlibet*, nº 17, 2000, p. 72.

²⁰ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del siglo XX*, op. cit., p. 43.

²¹ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 94: “Each voice is individually characterized in terms of pitch, rhythm and dramatic function. Despite a number of possible ‘unifying’ schemes, each component maintains its distinctiveness and remains in opposition to the others throughout”.

²² ALBERÁ, Philippe, “Le Matériau sonore”, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle I: Musiques du XX^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 223.

ambivalencia, deja de entrar en el marco de las funciones tonales [...] Podemos hablar entonces de una estructura absoluta”²³.

El aspecto atomizado y no continuo de la forma ha sido extensamente estudiado y comentado por analistas a lo largo de la última parte del siglo XX. Enrica Lisciani se refiere a este procedimiento como de “incompletud”²⁴ y lo considera una cualidad específica del siglo XX:

Con Liszt, especialmente el último Liszt, el tejido musical comienza a deshilarse. Franjas de silencio comienzan a invadirlo, corroyendo la solidez y la linealidad tradicionales, mientras el tema va perdiendo consistencia hasta quedar reducido, a menudo, a un fragmento de motivo, a una célula sometida a un continuo proceso reformador [...] es así como Liszt se transforma en precursor de una desintegración cuyos efectos comenzarán a hacerse sentir en Debussy²⁵.

El nuevo concepto de tiempo infinito o indeterminado produce la *forma abierta* en la que el trabajo inmediato con la idea presentada determina la gran forma. La técnica compositiva que acompaña a las nuevas formas abiertas presenta estas características:

- Eliminación de las repeticiones temáticas o estructurales.
- Atomización de las ocurrencias musicales (melodías de gesto, efectos sonoros, formas breves, aforísticas).
- Trabajo con microestructuras (melodías muy cortas y rápidas) de texturas variadas por permutación (combinación siempre diferente de los elementos formantes), formando grandes superficies extendidas en el espacio sonoro.

²³ *Ibidem*: “Les nouvelles structures sonores apparaissent à la fois comme des agents de dissolution des formes tonales et comme leur conséquence. C’est à travers cette dissolution qu’elles acquièrent une individualité et une autonomie liées à leur degré de complexité: à partir du moment où une structure sonore, par son ambivalence, n’entre plus dans le cadre des fonctions tonales, [...] On peut alors parler d’une structure absolue”.

²⁴ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco: música y pensamiento a inicios del Siglo XX*, op. cit., p. 6: “A partir del siglo XX, aparece una ‘cualidad específica’ de las obras de arte en general y musicales en particular: lo incompleto, lo no cerrado las formas abiertas, libres en todas sus variantes”.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

2.4. Discontinuidad narrativa

La discontinuidad, la no direccionalización del material sonoro es un tema de importancia fundamental en la música del siglo XX como enfatiza Jonathan D. Kramer: “Las discontinuidades tonales, cuando son llevadas a los extremos, crean nuevas experiencias del tiempo que ya no es lineal ni unidimensional”²⁶.

Una de las consecuencias más significativas que tuvo la ruptura con la tonalidad para el futuro de la música en sus aspectos formales, fue el hecho de eliminar el sentido preconcebido o apriorístico de la continuidad en el devenir musical. Se crearon nuevas maneras de organización y de direccionalización para adaptar el material descontextualizado tonalmente y, por tanto, la discontinuidad se convirtió en parámetro válido para la construcción musical y fue adoptado el mismo procedimiento que se encuentra en *Symphonies of Wind Instruments* por muchos otros compositores: “Una vez que la continuidad se convirtió en una opción, otros compositores intentaron crear música que se reduce al mínimo. Tal es el compositor Stravinsky. Sus *Symphonies of Wind Instruments*, compuestas en 1920, son una expresión extrema de la discontinuidad”²⁷.

La música occidental se había basado en la asunción de que un evento era continuado por otro como un continuo articulado mediante el sistema armónico tonal. La continuidad y discontinuidad de la trama, del discurso musical, era un tema clave para el que los compositores de inicio del siglo XX tuvieron que encontrar soluciones, teniendo en cuenta que el material musical estaba ya privado de continuidad y sintaxis armónica tradicional:

La disolución de la tonalidad triádica después de 1910 eliminó el “a priori” de la continuidad. Los tempranos compositores atonales se vieron obligados a medidas extremas con el fin de crear un sentido, un direccionalidad y una meta dentro de la nueva contextualidad, ya que la continuidad ya no era dada por el sistema. Las soluciones de Schoenberg, Berg y Bartók, por ejemplo, son convincentes, pero no son más que constructos²⁸.

Las discontinuidades temporales mostradas en muchas obras de principios de siglo confirmaron que el movimiento en sentido unidireccional no es algo absoluto. A mediados del

²⁶ KRAMER, Jonathan D., “Multiple and non-Linear time in Beethoven’s Opus 135”, *Perspectives of New Music*, vol. 11, nº 2, primavera-verano 1973, p. 125: “Tonal discontinuities, when pushed to extremes, create new experiences of time that is not linear and not one-dimensional”.

²⁷ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 64, nº 2, abril 1978, p. 178: “Once continuity became an option, other composers attempted to create music that minimized it. Such a composer is Stravinsky. His *Symphonies of Wind Instruments*, composed in 1920, is an extreme expression of discontinuity”.

²⁸ *Ibidem*: “The dissolution of triadic tonality after about 1910 removed the a priori of continuity. The early posttonal composers were forced to extreme lengths in order to create contextually a sense of goal-directed motion, since continuity was no longer a given of the system. The solutions of Schoenberg, Berg, and Bartók, for example, are often powerful and convincing, but they are nonetheless constructs”.

pasado siglo XX los compositores fueron capaces de escribir música que de ninguna manera supone la continuidad o el movimiento. Eliminar la continuidad en música es cuestionar el sentido mismo del tiempo en nuestra cultura y por lo tanto de la existencia humana²⁹. Es por ello que si modernidad es asociada a vanguardia, la música de Stravinsky y sus procedimientos pueden ser considerados, al menos, tan modernos como los de la escuela de Viena, a priori, más rompedores y avanzados.

2.5. Formas en bloque en la música de Igor Stravinsky: métodos de utilización

2.5.1. Características del lenguaje formal de Igor Stravinsky

Compositores de todas las generaciones y estilos han reconocido la característica desfragmentación de la música de Stravinsky, como así lo ha admitido Harrison Birtwistle: “Creo que las *Symphonies of Wind Instruments* son una de las grandes obras maestras de este siglo [...] y sin duda una de los más originales, ya que tiene que ver con yuxtaposiciones de material sin ningún sentido de desarrollo [...] Si alguien me pregunta, cual es la mayor influencia en mi vida como compositor, yo diría que esta pieza”³⁰. La característica técnica de montaje y *collage* ha sido también señalada por Ligeti:

Esta mezcla de funciones, chocando con violencia en un contexto tonal bien ordenado, se ha generalizado en Stravinsky mediante su técnica de montaje y las hizo parecer muy mansas. Esto representa una pérdida de fuerza, sin embargo la iridiscencia constante de este tipo de tiempo repartido, lo que obliga a escuchar las conexiones armónicas “torcidas”, es lo que da al lenguaje de Stravinsky su magia particular³¹.

Stravinsky sintetiza y cristaliza de manera consciente las técnicas de construcción no direccionales por oposición y yuxtaposición en bloques (*block forms* en la terminología adoptada por Jonathan Cross) en tres obras: *Petrushka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913) y *Symphonies of wind instruments* (1920-21). Cross identifica un primer ejemplo de formas en bloque en el primer cuadro del ballet *Petrushka* así como

²⁹ El sentido del movimiento y la percepción del tiempo en la cultura occidental son distintos que en la oriental (basada en el estatismo y el no movimiento). Esta característica fue explotada por autores de inicios del siglo XX como Debussy.

³⁰ CROSS, Jonathan, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, pp. 334-335: “I think that the *Symphonies of Wind Instruments* is one of the great masterpieces of this Century [...] and certainly one of the most original, in that it's to do with yuxtapositions of material without any sense of development [...] If someone said to me, what's the biggest influence on your life as a composer, I would say this piece”.

³¹ LIGETI, Gyorgi, “Metamorphoses of Musical Form”, *Die Reihe*, vol. 7, 1965, p.17: “This mixture of functions, so violently shocking in a well-ordered tonal context, has been generalized by Stravinsky in his technique of montage and made seem quite tame. This represents a loss of strength; nevertheless the constant iridescence of this sort of cloven time, which forces one to hear the harmonic connections ‘crooke’—is what gives Stravinsky's idiom its particular magic”.

en casi toda *Le Sacre du printemps*, en particular, la sección “Danses des adolescentes”. Pero es en *Symphonies of wind instruments* donde Stravinsky muestra de manera radical las características más importantes de la técnica de yuxtaposición por bloques caracterizada por la fragmentación del material que conlleva un nuevo tipo de articulación y de percepción de la forma:

- Liberación formal mediante distribución libre de elementos independientes.
- Sustitución de elementos temáticos por el concepto de identidades.
- Estructuras sonoras autónomas.
- Formas libres-abiertas.
- Discontinuidad, ausencia de direccionalidad.
- Yuxtaposición de bloques de material sin sentido de desarrollo temático.

La importancia e influencia de la *Symphonies of Wind Instruments* se deben a que es reconocida como la primera pieza compuesta según criterios conscientes de oposición de bloques. Dicha utilización, generalizada y consciente, crea un nuevo tipo de articulación y de percepción de la forma y del tiempo, basada en la no-direccionalidad y la fragmentación del material (sin recurrir a elementos drásticamente atonales, sino bitonales o incluso diatónicos en *Symphonies of Wind Instruments*).

Hay interesantes proporciones temporales en formas-momento tempranas, sobre todo en lo que es probablemente la primera pieza compuesta basada en la forma-momento: *Las Sinfonías de Instrumentos de Viento* de Stravinsky. En *Sinfonías*, la música no es estática sino que las progresiones más importantes tienen lugar “entre” más que “en” momentos y la consistencia y la coherencia motivica y de tempo apoyan esta autocontención de los momentos garantizando su relativo estatismo³².

La innovación formal más importante que se ha identificado en la música de Stravinsky, y específicamente en las *Symphonies of Wind Instruments*, es la creación de las formas por oposición de bloques. Este proceso lleva implícito una serie de características:

- Discontinuidad en el discurso musical.
- Elementos temáticos sin desarrollo o no desarrollados.
- Estructuras sonoras autónomas estáticas.
- Anti-narratividad.

³² KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, pp. 185-185: “There are interesting (time) proportions in earlier moment-form constructions, most notably in what is probably the first moment-form piece ever composed, Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*. In *Symphonies* the music is not static but the major progressions take place between rather than within moments, and motivic consistency and tempo consistency support this self-containment of the moments guaranteeing their relative staticism”.

- Riqueza y novedades en los aspectos rítmicos.
- Articulación de un nuevo concepto de tiempo musical.

Este tipo de características propias de las formas de construcción en bloque son según Lester, comunes en la gran mayoría de autores de siglo XX:

Muchas obras de Claude Debussy no siguen los modelos tonales formales. Con frecuencia en estas obras parece haberse abandonado conceptos tradicionales como exposición, variación y desarrollo de los temas. [...] los temas entran y salen, reapareciendo entre otros temas en nuevos entornos [...] También muchas obras de Igor Stravinsky derivan de nuevos principios formales como es la yuxtaposición [...] Los varios elementos diferentes simplemente se encuentran unos junto a otros. Esta yuxtaposición de elementos separados es semejante a la estratificación en Stravinsky³³.

Un aspecto fundamental de estos procesos se basa en la atomización del material musical mediante su individualización en células o identidades como nos comenta Kramer: “Lo que Debussy estableció en sus obras fue un concepto que negaba el diseño formal orgánico del siglo XIX a nivel micro y macro. Creó obras que podían contener múltiples ideas, pero existiendo como entidades sin desarrollo. Estas estructuras formales independientes podían existir como un todo coherente a pesar de su falta de continuidad entre secciones”³⁴.

Boulez confirma que las formas de yuxtaposición basadas en la atomización de los materiales, son una consecuencia del ordenamiento de células independientes autodefinidas. Define dos sistemas, el de *Petrushka* inaugurando el concepto de mosaico y el de *Le Sacre du printemps*, más integral, más masivo y más sintético, trabajando el nivel rítmico en bloques y células tal como describe Boulez: “El primer compositor que realiza un inmenso esfuerzo consciente en lo concerniente al ritmo fue Stravinsky. Su técnica fue la de la creación de células”³⁵. El autor francés toma como ejemplo *Petrushka* como la primera composición en la música del siglo XX en donde la célula musical es el punto de partida de la construcción musical, y no el posicionamiento de material o temas según una estructura armónica. Boulez defiende por tanto el concepto de mosaico como generador de la forma musical en *Petrushka*:

³³ LESTER, Joel, *Enfoques Analíticos de la música del Siglo XX*, op.cit., p. 70.

³⁴ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, op. cit., p. 187: “What Debussy established in his works was a concept that negated the organic formal designs of the 19th century. He created works that could have multiple ideas, yet exists as non developmental entities. These independent formal structures could exist as a coherent musical whole despite the lack of continuity between sections”.

³⁵ BOULEZ, Pierre, “Proposals”, *Stocktakings from an Apprenticeship*, trad. Stephen Walsh, Oxford University Press, 1991, p. 61: “The first composer to make an immense conscious effort in the rhythmical direction was Stravinsky. From the outset, his technique was one of using cells”.

Tomemos el caso simple del inicio de *Petrushka*. Aquí tenemos una línea melódica armónica acompañada y formada por diferentes células melódicas. Las células melódicas corresponden a células rítmicas, las cuales son repetidas en variaciones, por yuxtaposición [...] más tarde, Stravinsky hizo uso de las oposiciones de dos o varias células variables, como en la *Danza Sagrada* [*Danse sacrale*] de *Le Sacre du printemps*³⁶.

De todo lo anterior se deduce que es en *Petrushka*, *Le Sacre du printemps* y *Symphonies of Wind Instruments* donde podemos encontrar las técnicas formales que posteriormente influirán de manera determinante en los compositores del siglo XX. La clave formal no se encuentra en una sola obra o en un sistema determinado, sino en la síntesis de diversos procedimientos, y es su aplicación lo que conforma la importancia del legado de Igor Stravinsky.

2.5.2. *Petrushka*: explicación de los procedimientos formales

Fue con el ballet *Petrushka* con el que Stravinski reveló por primera vez de un modo fulgurante los rasgos que llegarían a ser típicos y constantes en su música. Fue compuesto durante el invierno de 1910-11 y estrenado el 13 de junio de 1911, en el Théâtre du Châtelet de París, por los Ballets Rusos de Sergéi Diágilev.

Se ha afirmado en muchas ocasiones que las yuxtaposiciones de bloques sonoros que se encuentran en la *Symphonies of Wind Instruments* no son nuevas en Stravinsky. Según Van den Toorn el inicio del pensamiento en bloque o yuxtaposición de bloques de material se encuentra ya en las repeticiones del tema de *Kaastchei* en la “Danza infernal” del *L’Oiseau de feu* (1910). Sin embargo, la primera vez que se puede identificar un procedimiento real de oposición de bloques sonoros como tal, la identifica Jonathan Cross en el primer cuadro de *Petrushka*:

La forma en que los bloques “estáticos” se rompen, para más tarde repetirse (de manera exacta, modificada o en forma reducida), no es sólo “cinemática” en concepto, sino que también permite a Stravinsky citar explícitamente cierto número de melodías rusas y otras melodías populares. Esto anticipa las yuxtaposiciones eclécticas de un amplio abanico de materiales diversos que se dan en muchas obras más tardías³⁷.

³⁶ *Ibid.*, p. 49: “Let us take the very simple case of the opening of *Petrushka*. Here we have a melodic line harmonically accompanied and made up of different cells. The melodic cells correspond to the rhythmic cells, which are repeated in variation –this by juxtaposition [...] later, Stravinsky made use of the oppositions of two or several variable cells, as in the *Danse Sacrale* of *Le Sacre du printemps*”.

³⁷ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 29: “The way in which ‘static’ blocks are broken off, only later to be repeated (in exact, varied or curtailed forms), is not only ‘cinematic’ in concept but also, in enabling Stravinsky to quote explicitly from a number of Russian folk melodies and other popular tunes, it anticipates the eclectic juxtapositions of a wide range of distinct material in so many later works”.

La siguiente tabla recoge la organización por bloques del material³⁸ que ocurre en *Petrushka*, cuadro 1 (versión revisada de 1947).

<u>Números de ensayo</u>	<u>Material</u>
0-1	A
2	B-A
3-4	B-C
5-6	B-C
7-13	B
13-15	C
15-16	D
16-17	A
17-18	C
18-19	E
19-20	C
20-21	D
21-22	A
22-23	E
23-24	F
25	F+A
26-28	E+G
28-30	G+F
29	A
30-33	C
33-34	A
34-42	B
42-44	C
44-45	D
45-46	A
46-47	C
47-48	D
48-51	C
51-52	D
53-54	A
55	B
56-60	H
61-63	I (Motivo de Petrushka)

**Tabla 2.1: Stravinsky, *Petrushka*, cuadro 1, “La feria de carnaval”.
Diagrama resumen formal. Números de ensayo 1 a 63.**

³⁸ En el apéndice de partituras se podrá encontrar la totalidad de esta partitura en sus versiones tanto orquestal como en su reducción pianística.

El hecho de ser música para un ballet ayudó a crear este sistema de oposición de materiales. Al intentar seguir la rápida sucesión de eventos en cada cuadro, más que una línea argumental continua, Stravinsky escribe un tipo de música de gran sincronización y coordinación con los hechos acontecidos en cada momento. Debido a ello Stravinsky comenzó de manera consciente a escribir una música caracterizada por la discontinuidad. Cada bloque de material en el cuadro 1 está diferenciado por abruptos cambios en el contenido melódico, en la orquestación, patrones ostinato, ritmo, tempo e indicación metronómica tal como comenta Jonathan Cross: “Cada bloque es, en esencia, estático [...] cualquier sensación de dinamismo es generada por y en el propio bloque mediante el ritmo”³⁹.

Al mismo tiempo –adaptando una técnica ya experimentada por Debussy–, los temas, en vez de presentar un “desarrollo”, son tratados según Enrica Lisciani como “conjuntos parciales atomizados”⁴⁰, cuyos lazos de unión “quedan cortados” a priori. De esta manera, el tejido musical aparece reducido a pedazos discontinuos, como si de coágulos se tratara. Debido precisamente a esta fragmentación del discurso musical en factores individuales y desligados, Stravinsky se ve constreñido a girar en torno a ellos.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado, debemos considerar *Petrushka* como una obra mucho más influyente de lo hasta ahora tradicionalmente considerado. Cuando se habla de *Petrushka* siempre se destacan los aspectos armónicos bitonales y politonales asociados al famoso acorde de *Petrushka*. Sin embargo, las características y estrategias microformales (atomización del material musical) y macroformal (ordenamiento de células libremente en el espacio creando una forma cercana al mosaico) se revelan como una influencia más poderosa en generaciones de compositores contemporáneos y posteriores a Stravinsky.

2.5.3. *Le Sacre du printemps*: explicación de los procedimientos formales

Las técnicas empleadas por Stravinsky en *Petrushka* se ven amplificadas y radicalizadas en *Le Sacre du printemps*. El parentesco ha sido estudiado y comentado también por muchos autores y estudiosos, entre los que se encuentra Enrica Lisciani:

El estallido de las sonoridades crudas, tajantes, al que se asiste en *La Consagración*, aparece como un hecho sin precedentes, análogo en lo que al alcance desintegrador se refiere a la irrupción en el campo pictórico de las agudas, secas, angulosas formas cubistas. La osadía se completa en el plano estilístico por medio de ciertas formulas [...] la construcción de “bloques

³⁹ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 29: “Each block is, on the whole, static [...] Any sense of dynamism is generated within the blocks by means of rhythm [...]”.

⁴⁰ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco*, op. cit., p. 43.

sonoros” macizos y obsesivos que, a través de la repetición de acordes y células melódicas sin apenas variación, disgregan el tejido musical en múltiples jirones; y sobre todo, una sintaxis rítmica asimétrica, desenfrenada, vertiginosa que domina toda la obra, de tal forma que desplaza continuamente la acentuación y la hace recaer indiferentemente sobre tiempos fuertes o débiles, generando una métrica totalmente imprevisible (9/8, 5/8, 7/8, 3/8, 2/4, 7/4, etc)⁴¹.

Sobre las características y el impacto de esta obra se ha hablado mucho. Si hay alguna obra emblemática que caracterice lo que es la modernidad musical es precisamente *Le Sacre*. La microestructura de la obra se basa en el uso de ostinatos como recurso estructural fundamental y presta a la idea de repetibilidad un valor dominante en la obra. El germen temático lo constituyen pequeños fragmentos motivicos (de uno o dos compases) muy simples, basados en unidades interválicas sometidas a continua transformación. La osadía de *Le Sacre du printemps* se resume en todos los ámbitos de la construcción musical. Pero el aspecto más relevante es la extrema radicalidad con que maneja, junto al resto de elementos, la construcción formal mediante bloques yuxtapuestos.

Muchos autores se han referido a esta cualidad de *Le Sacre du printemps* como novedosa, entre ellos, Enrica Lisciani, tal como hemos comentado anteriormente. De este modo, el ritmo pasa a ser, por primera vez en la historia de la composición musical occidental, el factor principal de la obra, eclipsando cualquier desarrollo melódico. Como ya ocurría en Debussy, pero de forma aún más disgregadora, no existe desarrollo. Únicamente hay articulación tópica: es el lugar que ocupa el motivo, el “grupo” de pertenencia de la célula sonora, el encargado de determinar la sistematización.

La orquesta es manejada, como sucedía en *Petrushka*, mediante procedimientos similares a los utilizados por Debussy, de tal modo que cada instrumento, o cada familia de instrumentos, queda(n) delimitado(s) en su propia “zona” tímbrica, de forma que su(s) sonoridad(es) específicas no se difuminan mutuamente, ni tampoco dialogan entre sí. Tanto el “empaste” tímbrico como el tránsito de un tema o de un timbre a otro son drásticamente suprimidos.

Si se ha identificado a *Petrushka* como la primera obra donde se hace uso de la técnica de yuxtaposición abrupta de bloques de material, o técnica de formas en bloque mediante atomización y fragmentación (en este caso microestructuras que crean la forma no continua y fragmentada), es en *Le Sacre du printemps* donde se va a dramatizar y enfatizar este tipo de construcción como así lo resalta Van den Toorn:

⁴¹ *Ibidem*.

Las relaciones octotónicas, diatónicas, y octotónicas-diatónicas, siendo simétricas y por lo tanto inherentemente estáticas, no progresivas o no conclusivas [...] están vinculados a –o se puede decir que sugerirán– una forma construida con bloques de material relativamente estables y autónomos. Estos bloques de material a menudo se cortan abruptamente (sin "resoluciones" o formulación cadencial) y son sometidos a repeticiones en sus respectivos contextos⁴².

La manera en que los bloques de material están yuxtapuestos, y en consecuencia, la construcción formal resultante en *Le Sacre* es bastante distinta que en *Petrushka* y *Symphonies*. Los bloques están definidos sobre más amplios espacios o ámbitos y exhiben un mayor grado de conectividad los unos con los otros, todo ello sin contradecir el sentido estático y de no continuidad. En *Le Sacre* hay una mayor actividad textural en cada bloque de material, como consecuencia de la politonalidad constante que utiliza Stravinsky en esta obra, en oposición o a diferencia de lo que se encuentra en *Symphonies of Wind Instruments*, donde hay una mayor verticalidad, homofonía y estratificación del material. Aun así se pueden encontrar rápidas, abruptas yuxtaposiciones de bloques de material en *Le Sacre*, tal como apunta Jonathan Cross:

Este no es el principal medio de construcción de la forma. [...] Esto no quiere decir que el empleo de una terminología de "bloques" es inapropiado, ya que gran parte de la música es no progresiva y no desarrolla, se construye a partir de material fragmentario; pero los bloques son de un orden diferente, y el movimiento dentro de ellos se logra de forma diferente. Si la forma de las *Sinfonías de instrumentos de viento* podría entenderse como construida a partir de pequeñas piezas de colores de cerámica a mano, en *La consagración* se construye a partir de grandes y bastos bloques de granito o mármol⁴³.

El tipo de forma en bloque de *Le Sacre* podría ser resumido como un tipo de construcción basado en lo primitivo, repetitivo, no progresivo, pero de una gran riqueza rítmica, contrastante y de texturas muy variadas. Tal como apunta Taruskin: "Las innovaciones rítmicas de Stravinsky en *La consagración*, son menos conspicuas que las armónicas, y son, si cabe, más que legendarias en la música del siglo XX"⁴⁴.

⁴² VAN DEN TOORN, Pieter C., *Stravinsky and The Rite of Spring*, op. cit., p. 67: "Octotonic, diatonic, and octotonic-diatonic relations, being symmetrical and hence inherently static, non-progressive or non-conclusive [...] are linked to –or may be said to prompt– a form constructed with relatively stable, self-contained blocks of material. These blocks of material are often abruptly cut off (without 'resolutions' or cadential formulation) and subjected to (near) repeats in their respective contexts".

⁴³ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 33: "This is not the principal means of form building.[...] This is not to say that employing a terminology of 'blocks' is inappropriate, as large sections of the music are non- progressive and non developmental, being built from fragmentary material; but the blocks are of a different order, and the motion within them is differently achieved. If the form of the *Symphonies of Wind Instruments* might be understood to be built from small, hand coloured ceramic tiles, *The Rite* is constructed from large, rough-cut blocks of granite or marble".

⁴⁴ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, op. cit. Citado por Jonathan Cross, op. cit., p. 81: "Stravinsky's rhythmic innovations in *The Rite*, hardly less conspicuous than his harmonic ones, are, if anything, even more of a twentieth century legend".

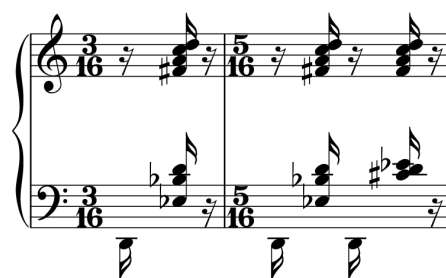
Uno de los ejemplos paradigmáticos que se encuentran en *Le Sacre*, que ejemplifican las soluciones formales adoptadas por Stravinsky por yuxtaposición abrupta de objetos móviles (identidades, personajes rítmicos), se encuentra en la “Danse sacrale”, donde por adición y manipulación (mediante procesos combinatorios) de tres personajes principales, se elaboran frases asimétricas de mayor longitud creando una discontinuidad formal basada en la yuxtaposición:



Ejemplo 2.1: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse sacrale”, cc. 1-5.

La “Danse sacrale” se basa en su totalidad en la ausencia de desarrollo y continuidad, sustituida ésta por procesos de interpolación, adición y yuxtaposición de una colección de personajes rítmicos que interactúan de manera complementaria y aditiva. Ningún patrón es igual al anterior. Este procedimiento ha sido mostrado y explicado en el famoso análisis⁴⁵ de Messiaen de la primera sección de “Danse sacrale”. Su interacción se basa en la interpolación y combinatoria que se da entre tres elementos:

Elemento A (Acorde politonal): es móvil, aumenta de tamaño y luego decrece.



Ejemplo 2.2: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse sacrale”, cc. 1-2.

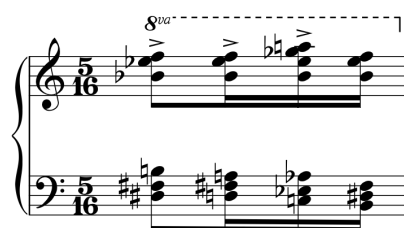
⁴⁵ El análisis de Messiaen de *Le Sacre du printemps*, aunque publicado en 1995 (MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, t. II, Paris, Leduc, 1995, pp. 93-147), ha tenido una profunda influencia en la forma en que se percibe la obra, ya que sirvió de modelo directo para el análisis de Boulez.

Elemento B- Permanece invariado la mayoría del tiempo. No cambia.



Ejemplo 2.3: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse Sacrale”, cc. 3-4.

Elemento C-Polimodal y politonal. Móvil.



Ejemplo 2.4: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse Sacrale”, cc. 10

Para José María García Laborda, “Stravinsky aporta una gran novedad al distanciarse de los géneros tradicionales y hace suceder las distintas secciones en *bloques compartimentados*, rehusando los medios convencionales de desarrollo temático y estructuración fraseológica convencional, para acercarse a una forma de entender el discurso musical como de *discontinuidad narrativa*⁴⁶. Las innovaciones rítmicas y de manejo de material que se encuentran en *Petrushka* fueron desarrolladas y amplificadas en *Le Sacre du printemps*. Jean-Paul Olive, comenta los procesos de montaje y procedimientos en Stravinsky:

Caracterizada por el predominio de lo heterogéneo y discontinuo, la cultura contemporánea, con su proliferación de discursos, estilos y materiales, sus arreglos rápidos y *collages* acelerados desarrolló, a veces hasta el extremo, las posiciones de las vanguardias de principios de siglo, su crítica de la idea de unidad y su corolario, el concepto de materia orgánica en la cual se basaba gran parte de la creación occidental⁴⁷.

⁴⁶ Cfr., GARCÍA LABORDA, José María, *La música del Siglo XX*, op. cit., p. 287.

⁴⁷ OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 1: “Caractérisée par la prééminence de l'hétérogène et du discontinu, la culture contemporaine, avec sa multiplication des discours, des styles et des matériaux, ses agencements rapides et ses collages accélérés, a développé, parfois jusqu'à l'extrême, les positions des avant-gardes du début du siècle, leur critique de l'idée d'unité, et son corollaire, le concept d'organique sur lequel se fondait une bonne part de la création occidentale”.

Estas operaciones son analizadas e identificadas como “operaciones y procedimientos locales” a partir de los cuales la forma musical se comenzará a considerar de un modo completamente diferente. Joel Lester presta especial importancia a *Le Sacre du printemps* como la primera pieza compuesta según criterios conscientes de estratificación: “*La consagración de la primavera* de Stravinsky provee numerosos ejemplos de texturas estratificadas. [...] Las reapariciones de la melodía inicial comienzan a funcionar como un ostinato a medida que otros diseños se van añadiendo”⁴⁸.

La técnica de “estratificación” ha sido definida por Joel Lester y es fundamental para entender la música de Stravinsky: “Tales texturas estratificadas (es decir, varios estratos de sonido independientes que producen toda la textura) son características de gran parte de la música de Stravinsky, Messiaen y Ives, por no nombrar más que a unos pocos compositores”⁴⁹. Dicha utilización, generalizada y consciente, crea un nuevo tipo de articulación y de percepción de la forma y del tiempo, basada en la no-direccionalidad y la fragmentación del material (sin recurrir a elementos drásticamente atonales, sino bitonales o incluso diatónicos en *Symphonies of Wind Instruments*).

2.5.4. *Symphonies of Wind Instruments*

2.5.4.1. Consideraciones previas

Symphonies of Wind Instruments, dedicada a la memoria de Claude Debussy⁵⁰, fue estrenada en el Queen’s Hall de Londres el 10 de junio de 1921 bajo la dirección de Sergei Koussevitsky. Fue escrita una vez conoció la muerte del compositor francés, y sus primeros esbozos datan de la primavera de 1918, completándose la partitura en su primera versión en 1920. Sin embargo, Stravinsky realizó una revisión de la pieza en 1947, publicada por Boosey and Hawkes, considerándose ésta la versión definitiva, sobre la cual se ha realizado el análisis de la partitura.

En general, hoy se entiende por sinfonía una obra musical para orquesta de gran envergadura y varios movimientos. Sin embargo, el término ha tenido otros significados y expresa diversos tipos de obras. En el barroco este término designaba todo tipo de música que requiriera un número variable de instrumentos, tocando juntos, y en especial, se usaba para denominar al fragmento o pieza instrumental que precedía y

⁴⁸ LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, op. cit., p. 51.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ El coral final, con el que cierra la pieza, y que está sugerido a través de toda la extensión de la misma, es la pieza que Stravinsky escribió en homenaje a Claude Debussy, fallecido en 1918, y que se publicó en *Le Tombeau de Claude Debussy*, suplemento musical de *La Revue Musicale* (diciembre 1920).

servía de introducción a un oratorio, cantata u ópera, es decir que era sinónimo de obertura. También se le ha llamado sinfonía a las suites o *popurríes* de óperas y ballets. El término *Sinfonía* en el caso particular de *Symphonies of Wind Instruments*, considerando el carácter no direccional y fragmentario de piezas y módulos temporales independientes entre sí que presenta dicha obra, se refiere más a un sentido de “tocar juntos” piezas o fragmentos instrumentales que preceden a, en este caso, el gran coral fúnebre final con el que concluye la pieza como así lo comenta Eric Walter White:

Las *Sinfonías de instrumentos de viento* no son sinfonías en un sentido clásico. La palabra sinfonía es aquí usada en su sentido original y fundamental como el de distintos instrumentos “tocando juntos” más que en una acepción posterior relacionada con una composición orquestal⁵¹.

Se ha reconocido de manera repetida la poderosa influencia en compositores posteriores no sólo de Stravinsky en general, sino de *Las Sinfonías* en particular, debido a las peculiares e innovadoras características que presentan sus aspectos constructivos-formales: “Stravinsky descubrió claramente algo importante y adquirió su más puro estado en *Symphonies*. La técnica de la pieza es a la vez la culminación de los métodos anteriores de Stravinsky y una anticipación de los procedimientos radicalmente no lineales de una generación más joven”⁵².

Existen dos estudios principales sobre *Symphonies of Wind Instruments* realizados por Edward T. Cone⁵³ y Jonathan Kramer⁵⁴, respectivamente. La investigación de Cone introdujo la idea de discontinuidad formal en la música de Stravinsky. Cone afirma que Stravinsky mantiene un concepto en el diseño formal que incorpora o se basa en un método acumulativo. Este método se centra en la relación de un evento musical con el siguiente y la influencia que esta relación tiene con el total musical de la pieza. La relación incorpora tanto la asociación de eventos musicales como unidades de

⁵¹ WALTER WHITE, Eric., *Stravinsky, The composer and his works*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 292: “The *Symphonies of Wind Instruments* are not a symphony in the classical sense. The word symphony is here used in its original, fundamental sense of a ‘sounding together’ of different instruments, rather than in its later sense as an orchestral composition”.

⁵² KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, p. 187: “Stravinsky clearly discovered something important and it received its purest statement in *Symphonies*. The technique of this piece are both a culmination of Stravinsky’s earlier methods and an anticipation of the radically nonlinear procedures of a younger generation”.

⁵³ T. CONE, Edward, “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, Fall-Winter, 1962, pp. 18-26.

⁵⁴ KRAMER, Jonathan D., “Analytic interlude: linearity, nonlinearity, and moment time in Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*”, cap. 9 de *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, New York, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 1998.

contenido propio así como su independencia existencial en el plano temporal. La forma musical resulta del orden, recurrencia y unificación de esos eventos.

Symphonies of Wind Instruments es una obra que no sólo estaba cercana a los procedimientos técnicos de la época, sino que ha sido una obra de referencia para las generaciones de compositores posteriores en su aproximación al concepto de forma y construcción. Pese a las críticas y reticencias de Adorno sobre la auténtica modernidad de Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments* permanece como epígono de un tipo de modernidad, donde la discontinuidad de sus bloques de material permanece sin resolver en el final de la obra. Es una obra fragmentaria y unitaria. Está construida por fragmentos más que por grandes superficies de sonido. Este aspecto fragmentado casi ritualístico, es identificado por Taruskin como una adaptación de Stravinsky del concepto ruso de *drobnost*⁵⁵. Stravinsky definió la obra como “un austero ritual que es desarrollado mediante letanías cortas entre grupos distintos de instrumentos homogéneos”⁵⁶. Es aceptado por todos los estudiosos de la música que la arquitectura de la obra es no sólo inusual sino revolucionaria. En relación a este aspecto, es definitoria la aclaración de Malcolm MacDonald:

La obra no es una “sinfonía” en el sentido tradicional del término; Stravinsky regresó a la connotación antigua del mundo de los grupos de instrumentos sonando juntos, y usa el plural para indicar que la música se compone de varios de estos coloquios instrumentales. [...] La forma general de la pieza es un reto evidente a todos los cánones aceptados de la arquitectura musical. Es una especie de mosaico, compuesto de bloques discretos de material contrastante, distintos unos de otros y sin embargo entremezclados, en diferentes tempos. Éstos se mezclan, se juxtaponen o intercalan sin modulación o transición [...]”⁵⁷.

Stravinsky ya había explorado las discontinuidades de este tipo y esta técnica en *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, pero en el caso concreto de *Symphonies of Wind Instruments*, las eleva a otro nivel de complejidad y concreción al mismo tiempo. En los análisis seminales de las *Symphonies of Wind Instruments* realizados por Cone, Van den Toorn, Jonathan Kramer, Hasty, Strauss y Taruskin, se ha intentado resaltar siempre o

⁵⁵ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, op. cit., p. 45: “[...] the quality of being formally disunified, a sum of parts”.

⁵⁶ Cit. por MACDONALD, Malcolm en su prefacio a la edición de *Symphonies of Wind Instruments* en Boosey and Hawkes (London, 2001, p. V): “[...] an austere ritual which is unfolded in terms of short litanies between different groups of homogenous instruments”.

⁵⁷ *Ibidem*: “The work is not a ‘symphony’ in the accustomed sense; Stravinsky went back to the world’s ancient connotation of groups of instruments sounding together, and used the plural to indicate that music is made up of several of these instrumental colloquies [...] the overall form of the piece is an apparent challenge to all previously accepted canons of musical architecture. It is a kind of mosaic, made out of discrete blocks of contrasting material, separate yet interlocking, in different tempi. These are shuffled, juxtaposed or intercut without modulation or transition [...]”.

han intentado demostrar el modo en que esta obra resume crea y articula el auténtico dilema del modernismo musical en lo concerniente a la estructuración y creación de la forma.

En todos se aceptan las teorías propuestas por Cone sobre la teoría de la manipulación de bloques mediante tres procesos: estratificación, yuxtaposición y síntesis. Recientemente Alexander Rehding ha refutado esta teoría y propone que lo que hay es un proceso de transformación adaptativa del material dependiendo del contexto similar a microvariaciones o ajustes, pero eso no varía mucho del concepto mismo de oposición de bloques que se ha aceptado universalmente: “El material no es seleccionado o cogido tanto donde se dejó, sino por el contrario desconectando (o conectando discretamente) secciones adyacentes a menudo modificadas por su contexto inmediato”⁵⁸.

Jonathan Cross habla de la riqueza de variedad de planos y de bloques musicales en la obra de Stravinsky:

Estos elementos se cruzan de tal forma que produzcan un patrón de repetición de formas-repeticiones, que nunca son idénticos (más como una secuencia de variaciones); aluden a una figura humana velada. Stravinsky en sus *Sinfonías de Instrumentos de Viento* articula el tiempo musical por medio de tres tempos básicos (relacionados) que se cruzan (en la proporción 2:3:4) de tal manera que producen un patrón de formas repetitivas, ninguna de las cuales es idéntica⁵⁹.

Sin duda que el origen ruso de Stravinsky, así como su aislamiento de la esfera de influencia austro-húngara o teutónica, fueron aspectos que influyeron definitivamente en la aparición de las formas de oposición en bloque o en un tipo de construcción cuya sintaxis no era de naturaleza narrativa, sino fragmentada. Según Adorno, el modernismo de Stravinsky, su orientalismo, primitivismo, objetividad, estatismo y sus patrones de repetición son una consecuencia de esta no pertenencia a la esfera de influencia alemana:

Lo que para Schoenberg eran casi elementos sagrados del arte Europeo –por ejemplo, la necesidad de una unidad orgánica alcanzada por y desde el material mismo– podía no tener el mismo significado para Stravinsky, considerando su diferente herencia cultural. Lo que Adorno

⁵⁸ REHDING, Alexander, “Towards A ‘Logic of Discontinuity’ in Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*: Hasty, Kramer and Straus Reconsidered”, *Music Analysis*, vol. 17, nº 1, marzo, 1998, pp. 39-65: “The material is not so much picked up where it was left, but instead disconnected (or inconspicuously connected) adjacent sections are often modified by their immediate context”.

⁵⁹ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 19: “These elements intersect in such away as to produce a pattern of repeating shapes-repetitions, though, which are never identical (more like a sequence of variations) as well alluding to a veiled human figure. Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments* articulates musical time by means of three basic (related) tempi which intersect (in the ratio 2:3:4) in such a way to produce a pattern of repeating shapes, none of which is identical”.

crítica como una falta de sentido de la dimensión histórica del material, puede ser visto desde otra perspectiva como exactamente lo que distingue a Stravinsky en este siglo⁶⁰.

Un aspecto significativo y ya mencionado de esta no adscripción al teutonismo, o un anti-teutonismo es lo que Richard Taruskin ha definido como *drobnost*, o *splinteredness*⁶¹. La consecuencia más directa de este tipo de pensamiento o actitud sería la creación de un tipo de sinfonismo o forma alejado de la narratividad romántica y como consecuencia, una exploración de la construcción en bloque. Por otro lado y sin que sirva o cree una destrucción o eliminación de esta idea fundamental de oposición cruda y directa entre bloques e ideas, existe un cierto grado de continuidad o coherencia en toda la obra. El término con el que Cone se refiere a este proceso o sistema es *interlock*. Consiste en un procedimiento donde bloques de material aparecidos anteriormente son retomados y variados, bajo procedimientos de compresión temporal o expansión, y donde el material, siendo en esencia básico en su línea exterior, es variado en su dimensión textural aportando una visión o ángulo distinto a la percepción del material ya escuchado. Es un tipo de procedimiento que es posible definir como variación textural. En el caso que no exista manipulación textural, se puede conseguir por adición de capas complementarias independientes y tendríamos una yuxtaposición o adición textural vertical.

La edición o estructuración del material por oposición de bloques, que parece claro que Stravinsky realizó, se parece a la técnica cinematográfica de *cut and paste* (corte y pega). Esta teoría defiende que la abrupta oposición de bloques fue deliberada desde la concepción de la obra y se refleja en el estudio de los esbozos de la misma. La técnica de oposición de bloques en Stravinsky implica o crea una cualidad de no resolución. Se consigue mediante una colección de bloques con características individuales que se mueven sin solución de continuidad, yuxtapuestos, sin transición, el uno hacia el otro, en una suerte de construcción que se asemeja a la edición cinematográfica de planos. No hay una transición de un plano/bloque al otro.

Los bloques funcionan o actúan de manera inmediata mediante la oposición o discontinuidad⁶². En su seminal análisis de 1961, Cone estudia las características obvias

⁶⁰ *Ibidem*: “What were for Schoenberg almost sacred elements of European art music –the need for organic unity achieved from within the material itself, for example– could not, considering his different heritage, have the same significance for Stravinsky. What Adorno criticizes as a lack of sense of the historical dimension of the material, can be seen from another perspective in fact as exactly what distinguishes Stravinsky in this Century”.

⁶¹ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, op. cit., p. 45.

⁶² Edward T. Cone se refiere a este procedimiento en su análisis de las *Sinfonías* como “estratificación”.

al oído del estilo de Stravinsky de yuxtaposición y estratificación y las generaliza y amplía en los siguientes procesos:

- Interrupción: cambios bruscos en textura, tonalidad, instrumentación y registro.
- Estratificación: segmentos que comparten texturas, registros, melodías y tonalidad. Se interrumpen, cortan y vuelven abruptamente.
- Entrelazado: procedimiento donde bloques de material aparecidos anteriormente son retomados y variados, bajo procedimientos de compresión temporal o expansión.
- Divergencia: un estrato dividido en dos o un nuevo estrato derivado de algo escuchado ya antes.
- Síntesis: combinación de estratos a lo largo de la pieza.

El aspecto armónico es reflejo de la organización formal. La organización de alturas en *Symphonies of Wind Instruments* está basada en el sistema octotónico, Con ello, se provee de coherencia y continuidad a la obra, sin que sea contradictorio con la discontinuidad y desfragmentación formal. El estatismo implícito de la escala octotónica está dinamizado por los elementos rítmico/métricos. Hay, simultáneamente, oposición y síntesis, resolución y no resolución. Luego el sistema octotónico elegido en las *Symphonies of Winds Instruments* es un reflejo ideal de la no resolución de la propia estructura.

2.5.4.2. Organización macroformal por bloques de complejos temporales.

Stravinsky usó deliberadamente para la creación de la estructura en *Symphonies of Wind Instruments* ciertos aspectos provenientes del servicio fúnebre según el rito ortodoxo ruso o *panikhida*. Ello es perceptible tanto en las características que muestran los principales motivos de la pieza, similares a las que poseen los motivos y partes del oficio ortodoxo ruso (campanas rituales, letanías, corales fúnebres responsoriales, himnos), así como en la estructura general de la pieza, que puede ser considerada como una libre adaptación del oficio por parte de Stravinsky.

Symphonies of Wind Instruments se desarrolla, según Niels Vigeland, en dos secciones principales que se basan o inspiran en ciertas estructuras e ideas que provienen del servicio fúnebre ortodoxo ruso, entre las cuales destaca el motivo de campana inicial, la lectura del salmo 118 y varias letanías que siempre concurren o son, mejor dicho, interrumpidas por el gran himno-coral fúnebre para los caídos o ausentes (*Tropar' o usopshikh*). En la primera parte de esta obra, esto queda reflejado en la

partitura por las interrupciones que sufre tanto el motivo inicial que simula el tañir de campana Ia como las letanías IIa, IIb por el tema coral o idea Ib.

La segunda parte de *Symphonies of Wind Instruments*, según Vigeland, comienza con invocaciones de las letanías para flautas y clarinetes (motivos del complejo temporal II) antes de ser interrumpidos por lo que denominan Vigeland y Taruskin, *Kanon*, o complejo temporal III, caracterizado por el uso del tutti instrumental en acordes paralelos rítmicos acentuados en *fortissimo*. La obra finaliza y reposa en una última sección (*Vechnaya pamyat*), donde se expone íntegra la idea previamente expuesta de manera fragmentada y acortada, acuñada en mi análisis como Ib. *Symphonies of Wind Instruments* está organizada mediante el contraste de distintas ideas o fragmentos musicales organizados en tres tempos distintos y es el mismo procedimiento que adopta el compositor en su obra anterior, *Les Noces*. Los materiales e ideas son predominante diatónicos en su contenido armónico interno, tratados frecuentemente de manera bitonal mediante yuxtaposición vertical de distintas ideas o disposición interválica. En *Symphonies*, no hay una transición de un plano/bloque al otro. Los bloques funcionan, o actúan de manera inmediata mediante la oposición o discontinuidad. Como hemos comentado anteriormente, Cone⁶³ menciona y discute la técnica de oposición de bloques presentada en *Symphonies of Wind Instruments* que comprende tres tipos de procesos que se aplica Stravinsky a la materia musical:

- Estratificación (*stratification*) o separación.
- Entrelazado, interposición (*interlock*) o interpolación.
- Síntesis (*Synthesis*) o unificación.

Estos tres procedimientos se aplican (consecuencia o efecto) dentro de un contexto de yuxtaposición de bloques de material. La oposición de bloques entre los distintos planos y bloques produce una estratificación o pérdida de continuidad a nivel microformal y al mismo tiempo, a nivel macroformal, y produce o crea una continuidad o interconexión de características cubistas. Como Cross explica:

El ritmo es un rasgo articulatorio importante tanto en *Desnudo* de Picasso como en las *Sinfonías* de Stravinsky. Central en la definición de cada uno de los bloques de Stravinsky, es la diferenciación entre los grupos duracionales de los bloques, y la organización de unidades que se repiten dentro de los bloques. El ritmo en Picasso se logra mediante la repetición en todo el dibujo y por el juego más local de los ángulos. La sorprendente orquestación de los bloques en Stravinsky es quizás igualada por los diferentes tipos de sombreado empleados en los diferentes planos por Picasso⁶⁴.

⁶³ CONE, Edward T., "Stravinsky: The progress of a Method", *op. cit.*, pp. 18-26.

⁶⁴ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, *op. cit.*, pp. 19-20.: "Rhythm is an important articulatory feature of both Picasso's *Nude* and Stravinsky's *Symphonies*. Central to the definition of each of

Según Cone, en las *Symphonies of Wind Instruments*, la fragmentación de la forma se alcanza mediante la “estratificación”, mientras que el aspecto más problemático se da en los aspectos relacionados con la “síntesis”, que Cone define como: “Una cierta forma de unificación [...] el objetivo necesario mediante el cual toda la composición se articula, y que sin ella no habría consistencia en la asociación de las áreas que la constituyen”⁶⁵.

Por estratificación se entiende la superposición de capas, separación, despiece de un bloque, en microfragmentos, y su disposición libre (como nuevas entidades) en la partitura; la interrupción es la característica principal de este tipo de separación. Las capas resultantes de sonido se diferencian unas de otras mediante el contraste obvio de unas con otras. Dichos contrastes se elaboran de manera cruda y exagerada en todas las dimensiones: instrumentación, registro, armonía y ritmo.

Ya que las ideas musicales y los bloques son de naturaleza fragmentaria y no conclusiva (no hay cadencias), la estratificación de los bloques y su yuxtaposición abrupta establecen una tensión entre los segmentos temporales sucesivos. Este carácter no resolutivo de los bloques, debido a un deliberado uso de una armonía y un fraseo no conclusivos y no regulares, crea un especial efecto de tensión no resolutiva en la realidad auditiva, tal como comenta Edward Cone: “Cuando la acción en un área se suspende, el oyente busca su eventual continuación y resolución; mientras tanto la acción comienza en otro lugar y demandará resolución tras su suspensión. La resolución al ser retrasada ocasiona la segunda parte de la técnica [...] el entrecruzamiento”⁶⁶.

El segundo procedimiento creado por Stravinsky, el entrecruzamiento (*interlock*), es un tipo de estructuración de los eventos y de los bloques de material. La técnica sirve para crear una sensación de gran diversidad de elementos, y por ende, una gran tensión debido a la continua no resolución y diversidad de texturas resultantes en la estructura global. Se crea, si así se desea, superponiendo y yuxtaponiendo bloques de material (A-B-C-D-E-A-C-D-B-A-A-C-D-E-B-B-A-D) según un tipo de ordenamiento

Stravinsky's blocks is the differentiation between the durational groupings of the blocks, and the organization of repeating units within blocks. The rhythm of the Picasso is similarly achieved by repetition across the drawing and by the more local interplay of angles. The striking orchestration of Stravinsky's blocks is perhaps matched by the different kinds of shading employed in Picasso's planes”.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20: “Some sort of unification [...] the necessary goal towards which the entire composition points, for without it there is no cogency in the association of the component areas”.

⁶⁶ CONE, Edward T., “Stravinsky: The progress of a Method”, *op. cit.*, p. 19: “When the action in one area is suspended, the listener looks forward to its eventual resumption and completion; meanwhile action in another has begun, which in turn will demand fulfillment after its own suspension. The delayed satisfaction of these expectations occasions the second phase of the technique [...] the interlock”.

que cree un cierto tipo de direccionalidad, superponiendo tantas veces se desee un bloque con variaciones texturales en cada aparición (A-A2-A3-B-B2-A4-A5-A). Pero sin duda el tercer procedimiento, el de síntesis, es el más complejo y el de consecuencias más importantes para la percepción global de la forma en *Symphonies*. Se trata de un proceso que se observa conforme avanza la pieza y que es el progresivo abandono de la estratificación y yuxtaposición de muchos distintos materiales por la progresiva asimilación de los componentes y características de todos los demás o por uno solo de los materiales o bloques: “Los diversos elementos se estrechan y se acercan entre sí en muchas formas, por lo que el primer material presentado en niveles separados por registro e instrumentación, se mueve gradualmente en un *tutti* en el que todos los estratos se presentan simultáneamente”⁶⁷.

De suma importancia para la comprensión e identificación de cada bloque de material en las *Symphonies of Wind Instruments* es la diferenciación entre las agrupaciones de duración de los bloques y la organización de las unidades que se repiten dentro de los bloques. ¿Con qué criterios distinguimos las secciones y de que manera podemos hacer una clasificación y separación objetiva de los distintos bloques? En Stravinsky, este proceso se hace por contenido de alturas, por instrumentación, por registro, por ritmo y por textura.

Symphonies of Wind Instruments está articulada en lo que concierne al tiempo musical mediante tres tiempos-metrónomos básicos, relacionados entre sí en un ratio 2:3:4. Existen 3 bloques o complejos temporales⁶⁸, conteniendo un total de 9 elementos, que se interseccionan con lo que es el protomotivo del coral final en homenaje a Debussy.

- “Motivo de la Campana” según Boucourechliev, para flautas y clarinetes puntuadas por trompetas y trombones. Negra a 72. Ia.
- Acorde estático en *tutti* (protocoral final) y patrón auxiliar melódico para oboes y metales. Negra a 72. Ib.
- Ostinatos heterofónicos. Acordes estáticos + *cantus firmus*. Ic.
- Frase contrapuntística a dos-tres partes. Flautas diatónicas. Negra a 108. IIa.
- Trío y fragmentación de escalas en fagot y flautas. IIb.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20: “The diverse elements are brought into closer and closer relations with one another in many forms: so the material first presented on levels separated by register and instrumentation, moves gradually into a tutti in which all strata are simultaneously stated”.

⁶⁸ Terminología adoptada del análisis de: BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1989, p. 186.

- -Superposición de tres estratos rítmicos de naturaleza heterofónica. IIc.
- -Superposición de estratos rítmicos de naturaleza homofónica. Figuras melódicas homorrítmicas diatónicas por bloques en 3/8 y 5/8. IId.
- Grupos de rápidos acordes paralelos y formulas texturales repetitivas. Caracterizado por el ritmo 3/8. Negra a 144. IIIa y IIIb.
- Otros grupos irregulares o extremadamente breves.

El análisis que se presenta a continuación tiene como intención demostrar los procedimientos básicos de oposición de bloques que se dan en *Symphonies*. La cantidad de cambios y yuxtaposiciones que se producen entre los materiales es tan frecuente que demuestra, por sí misma, el procedimiento que se expande hasta la aparición del coral final. El tipo de técnica usada por Stravinsky para la composición de sus formas “móviles” o de oposición de bloques se basa en un técnica experimentada antes en *Las bodas* (1919-21), donde hay simetrías de bloques, pero son simetrías asimétricas o deconstruidas. Patrones que de alguna manera se repiten a sí mismos sin un tipo de rejilla métrica o estabilidad (7+3+5+6 por ejemplo en vez de 4+4+4+6).

Cada idea o bloque temporal viene asociado a un tempo metronómico distinto. El tempo básico sobre el cual se articulan los distintos tempos complementarios en *Sinfonías* es negra = 72. Los tres complejos temporales, tres bloques de materiales, cada uno de ellos con una colección de elementos similares en su orquestación y características poseen un tempo o indicación metronómica que los unifica. El aspecto discontinuo, mediante la omisión de transiciones entre una u otra idea, crea la sensación de no linealidad pese a avanzar en el tiempo la obra.

Un aspecto que demuestra una de las hipótesis fundamentales sobre las que versa este trabajo, es demostrada en *Symphonies of Wind Instruments* y es la diferenciación en el siglo XX entre forma y estructura, haciendo que se creen nuevas formas debido a que surgen de la organización primaria, esto es, estructura. La forma en *Symphonies*, es una consecuencia de la planificación de la estructura microformal basada en elementos móviles, independientes, aislados y autoinclusivos desde los puntos de vista armónico, textural y rítmico. Con *Symphonies of Wind Instruments* se perfecciona y se lleva al extremo el lenguaje de las formas en bloque y sus elementos mas determinantes:

- Ausencia de progresión armónica (estatismo politonal, estatismo modal).
- Ausencia de desarrollo temático y/o motivico.
- Ausencia de transiciones entre secciones-bloques.

Estas características han sido explicadas e identificadas por Taruskin:

Hizo esfuerzos decididos para suprimir lo sinfónico, el desarrollo, la transición, donde quiera que tuvieran la oportunidad de levantar la cabeza. A partir de entonces la música de Stravinsky ya no cumple los criterios normativos tradicionalmente esenciales en un discurso musical coherente. No habría ninguna progresión armónica, ni desarrollo temático o motivico, ni transiciones. Su música sería no de procesos, sino de estados, que derivan su coherencia y su dinámica del juego calculado de “inmóviles” uniformidades y discontinuidades bruscas⁶⁹.

Estos aspectos son resumidos y cristalizados en el concepto de complejo temporal, enfatizando la discontinuidad narrativa y el aspecto no lineal del tiempo.

Complejo Temporal I. Tempo= 72

Presenta dos elementos principales recurrentes (Ia, Ib) y uno auxiliar, síntesis de Ia y IIIa (Ic), caracterizados por una escritura en bloques verticales-horizontales y estáticos. Cada uno de ellos es contrastante por la orquestación, timbre y tipo de ejecución.

T1a

“Bell motive” según Boucourechliev. Es según Jean Paul Olive el “agent unificateur de l’œuvre”⁷⁰.

Ejemplo 2.5: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 1-6.

⁶⁹ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, op. cit., pp. 956-957: “He made determined efforts to scotch the symphonic, the developmental, the transitional, wherever they might chance to raise their heads. Henceforth Stravinsky’s music would no longer meet the normative criteria traditionally deemed essential to coherent musical discourse. There would be no harmonic progression, no thematic or motivic development, no smoothly executed transitions. His would be a music not of process but of state, deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of ‘immobile’ uniformities and abrupt discontinuities”.

⁷⁰ OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage...*, op. cit., p. 234.

T1b

Acorde estático en *tutti* y patrón auxiliar melódico para oboes y metales.

Ejemplo 2.6: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 7-13.

T1c

Simbiosis de I, II y III: Acordes estáticos + *cantus firmus*, oboes y metales yuxtapuestos a seisillos metales u oboes. Es un elemento producto de la yuxtaposición de distintos elementos, y por tempo pertenece al complejo temporal II, pero por actividad y comportamiento textural, contenido armónico y material temático, es producto de la yuxtaposición de Ia (ritmos, acordes ostinato), Ib (patrón auxiliar melódico tipo *cantus firmus*) y IIIa (seisillos, escalas)

Ejemplo 2.7: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 54-60.

Complejo Temporal II. Tempo= 108

Presenta tres cuatro grupos (IIa, IIb, IIc y IId) caracterizados por una escritura contrastante con el complejo temporal I. La actividad es de tipo lineal-vertical y más vivaz, más dinámica en su actividad que la presentada en el complejo temporal I.

IIIa

Dúo de flautas.

Ejemplo 2.8: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 28-32.

IIIb

Trío y fragmentación de escalas en fagot y flautas.



Ejemplo 2.9: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 42-46.

IIIc

Superposición de tres estratos rítmicos de naturaleza heterofónica.



Ejemplo 2.10: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 71-74.

IIId

Figuras melódicas homorrítmicas diatónicas por bloques en 3/8 y 5/8.



Ejemplo 2.11: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 194-199.

Complejo Temporal III. Tempo= 144

Caracterizado por el ritmo 3/8, acordes paralelos y formulas texturales repetitivas en ostinato, dentro de una estructura en bloques de acordes.

The image displays a page from a musical score for Igor Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments*, specifically measures 51 and 52. The score is written for a large wind ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (I, II, III, IV), and Tuba. The music is characterized by a 3/8 time signature and features parallel chords and repetitive textures. The score is divided into two systems, labeled 51 and 52. The first system (measures 51-52) shows the initial entry of the instruments, with the Flute and Oboe playing a melodic line, and the Clarinet and Bassoon playing a rhythmic pattern. The second system (measures 53-54) shows the instruments playing a more complex texture, with the Flute and Oboe playing a melodic line, and the Clarinet and Bassoon playing a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *p sub.*, *ff come sopra*). The bottom of the page shows the Tuba part, which plays a rhythmic pattern in the 3/8 time signature.

Ejemplo 2.12: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, cc. 257-264.

Existe una característica notable en *Symphonies of Wind Instruments*: los materiales más recurrentes en el debut de la pieza, y los primeros en aparecer, Ia, Ib, IIa son gradualmente desechados y sustituidos por una mayor frecuencia de materiales que

han sido apenas usados en la primera sección de la pieza. Como observa Boucourechliev, la estructura global de la obra se organiza según tres tempos distintos: “Cada zona formal se determina según tres indicaciones metronómicas fundamentales, múltiplos la una de la otra, que son para una negra 72, 108 y 144”⁷¹.

La forma general de la obra se caracteriza por la reiteración de los tempos I (72) II (108) y III (144) asociada a tres colecciones de materiales. En el interior de estas organizaciones autónomas temporales articuladas por lo retornos sucesivos de los distintos tempos, la escritura se estructura mediante un proceso de distribución de elementos. De los distintos análisis que se han realizado de *Sinfonías*, el más interesante es el realizado por Jean-Paul Olive⁷². La terminología adoptada por Olive es bastante interesante, ya que difiere del resto de autores que han analizado esta obra, y no se refiere a bloques, sino a “*complexes temporels*”⁷³. Los bloques existen por sí mismos basados en su independencia en los aspectos temporales, rítmicos, texturales, tímbricos, agógicos y armónicos. El autor realiza un análisis basándose en la unidad de tempo que acompaña a estos bloques. En ello difiere de otros autores que no unifican bloques por el tempo asociado al mismo, sino que atienden a las cualidades intrínsecas del material (ritmo, textura, armonía, contorno). Los complejos temporales y bloques de materiales se articulan, yuxtaponen, estratifican y sintetizan en una estructura no direccional de naturaleza fragmentaria tal como lo destaca Olive: “La estructura general de la pieza se ha organizado como una combinatoria de estos materiales múltiples contrastantes en todos los niveles (tempo, timbre, densidad, verticalidad/horizontalidad, modos de ejecución y fraseos), estructura compleja por lo tanto, que se ve enriquecida por las raras, pero notables, intervenciones de breves injertos [...]”⁷⁴.

El siguiente cuadro resume la estructura por oposición de bloques- complejos temporales en *Symphonies of Wind Instruments*. Este modelo, poco definido en los detalles relacionados con la estratificación (fundamental en esta obra) se inspira en la que realiza Jean Paul Olive⁷⁵.

⁷¹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky, Collection : Les indispensables de la musique, op. cit.*, p. 186: “Chaque plage formelle se détermine selon trois vitesses métronomiques de base, multiples l’une de l’autre, qui sont, pour une noire 72, 108, 144”.

⁷² OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage...*, op. cit.

⁷³ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 239: La structure générale de la pièce s’organise donc comme une combinatoria de ces multiples matériaux contrastant à tous les niveaux (tempo, timbre, verticalité/horizontalité, densité, modes de jeu et phrases), structure complexe donc, mais encore enrichie par les interventions rares, mais remarquables, de brefs inserts [...]”.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 239.

Números de ensayo	Material	Submaterial
0-5	TI	Ia Ib (coral conato) Ia Ia2 Ib Ib
6-8	TII	IIa IIb
9-13	TI	Ia Ic
14-25	TI/II	Icvariado/IIc/Ic
26-28	TI	Ia
29-38	TII/I	IIc Ic Ia IIb variado
39-40	TI	Ia
40	TII	IIa
41	TI	IIc
42	TII	Ib
43	TI	IIc
44	TIII	III-acordes
45	TIII	IIc
46-55	TIII	III-acordes
56	TI	Ib
57-63	TII	IIc/IIe
64-65	TII	IIc
65-75		Coral completo (Ib)

Tabla 2.2: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, resumen de la estructura formal.

El resultado macroestructural es producto de la utilización consciente de la yuxtaposición de bloques de materiales, sin transición entre ellos. Se potencia esta sensación de montaje por la ausencia de transiciones o puentes. Los materiales son precompuestos, cada uno de ellos con su propia constelación armónica, pudiendo ser estos modelos armónicos de naturaleza disonante, atonal, politonal, teniendo todos y cada uno de ellos una cualidad notable: no tienen obligación de resolver en un acorde o cadencia que lo integren en un conjunto superior de orden tonal, favoreciendo de manera casi necesaria la fragmentación y compartimentación. Este tipo de estructuración por bloques que crean formas compartimentadas queda reflejado en la siguiente tabla que resume dichos procesos. Se observa que en la primera columna se presenta el tipo de material, y en las columnas siguientes cuándo se utiliza, en qué compases exactamente. El resultado es un mosaico o *collage* no predecible pero sí calculable por el compositor. La forma de la pieza no es posible definirla más que por el resultado de lo que produce la estructura, el ordenamiento de sus materiales a nivel microformal y los procesos de interacción entre los mismos.

	Compases	1-6	7-13	14-18	19-21	22-29	30-39	40-46	47-54	55-64
Complejo temporal	Ia	X		X					X	
	Ib		X			X				
	Ic									X
	IIa						X			
	IIb							X		
	IIc									
	IId									
	IIIa									X
	IIIb Acordes									
	Otros				X					X
	Coral		X			X				

	Compases	65-69	70	71-98	99-101	102-110	111-113	114-121	122-133
Complejo temporal	Ia								X
	Ib		X						
	Ic				X		X		
	IIa								
	IIb	X							
	IIc			X	X	X	X	X	
	IId								
	IIIa								
	IIIb Acordes								
	Otros		X						
	Coral								

Tabla 2.3: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, diagrama formal, cc. 1-133

	Compases	134-150	151-153	154-157	158-160	161-168	169-173	174-180
Complejo temporal	Ia						X	
	Ib							
	Ic		X		X			
	IIa							
	IIb							X
	IIc	X	X	X	X	X		
	IId							
	IIIa							
	IIIb Acordes							
	Otros							X
	Coral							

	Compases	181-187	188-194	195-199	200-204	205-215	216-269	270-279	280-309	310-370
Complejo temporal										
	Ia	X								
	Ib				X			X		X
	Ic									
	IIa		X							
	IIb									
	IIc									
	IId			X		X X		X	X	
	IIIa					X	X		X	
	IIIb									
	Otros									
	Coral									X

Tabla 2.4: Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*, diagrama formal, cc. 134-370

2.6. Fragmentación y continuidad.

En las obras, *Symphonies of Wind Instruments*, *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, Stravinsky sintetiza y cristaliza de manera consciente los aspectos y técnicas de construcción por oposición en bloques o *block forms* en la terminología original acuñada por Jonathan Cross. El poco convencional lenguaje musical de Stravinsky ha marcado a los compositores de todas las generaciones posteriores a él (como Birtwistle, Varèse, Messiaen, Stockhausen o Lindberg), sobre todo influenciados por la manera de crear y ordenar el material musical en forma similar a la que se puede observar en un mosaico, donde pequeñas teselas, individuales unas de otras, conforman un dibujo o forma mayor.

Los nuevos sistemas y modos de expresión no basados en la tonalidad, se acompañan de nuevas maneras de entender la forma y la estructuración de elementos en el tiempo que no tienen que romper con todos los elementos válidos de sistemas tonales anteriores. Se va a dar por primera vez en la historia de la música una fragmentación y continuidad con la tradición, y es Stravinsky quien provoca dicha situación. Hemos visto cómo la reevaluación del tiempo musical es uno de los más importantes aspectos del legado de Stravinsky. Su música representa una completa revolución frente a las posiciones y postulados del atonalismo libre y está caracterizada por las siguientes cualidades:

- Continuidad en el discurso a través de la repetición de entidades estáticas sin desarrollo.
- Discontinuidad a través de la fragmentación motivica, atomización del material musical.
- Oposición de bloques y materiales.
- Discontinuidad temporal, no linealidad en el discurso musical.

El punto de partida de los movimientos más modernos es el cambio de concepto temporal-espacial con la intención de ampliar estas dimensiones de la música. La extensión de la dimensión temporal origina el concepto de tiempo infinito frente al de tiempo definido. Las formas tradicionales determinan la función de sus partes: se inician (presentación de la idea principal), se desarrollan (a través del desarrollo motivico y del plan tonal o modulante de la obra) y se resumen resolviendo las tensiones. El nuevo concepto de tiempo infinito o indeterminado produce la *forma abierta* en la que el trabajo inmediato con la idea presentada determina la gran forma.

El modernismo de Stravinsky es una más de las distintas capas y tendencias que conforman el mapa conceptual del modernismo. Sólo tras el análisis y estudio de la evolución de la Historia de la Música es cuando uno se da cuenta del auténtico legado que ha dejado Stravinsky, de la influencia real que ha dejado el compositor en generaciones posteriores. Es cada vez más claro que ha habido una importante influencia de Stravinsky en otros compositores, quienes observaron más allá de la atractiva superficie del diatonismo y las irregularidades rítmicas en la música de Stravinsky y comenzaron a examinar más en profundidad los caminos por los cuales Stravinsky trabajó con parámetros originales y modernos como la fragmentación del discurso musical, la discontinuidad y el primitivismo.

Symphonies of Wind Instruments es una obra que, definitivamente, no sólo estaba cercana a los procedimientos y estéticas artísticas contemporáneos de la época, sino que ha sido una obra de referencia para las generaciones de compositores posteriores en su aproximación al concepto de forma y construcción. Pese a las críticas y reticencias de Adorno sobre la auténtica modernidad de Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments* permanece como emblema de un tipo de modernidad, donde la discontinuidad permanece sin resolver en el final de la obra. Es una obra fragmentaria y unitaria construida por fragmentos más que por grandes superficies de sonido.

Symphonies of Wind Instruments de Stravinsky está articulada en lo que concierne al tiempo musical mediante tres velocidades metronómicas básicas (relacionadas entre sí) que se interseccionan (en un ratio 2:3:4) de una manera que produce un patrón de formas de repetición, ninguna de ellas idéntica a la anterior.

En los análisis seminales de las *Symphonies of Wind Instruments* realizados por Cone, Van den Toorn, Jonathan Kramer y Taruskin se ha intentado demostrar cómo esta obra, crea y articula el auténtico dilema del modernismo musical en lo concerniente a la estructuración y creación de la forma. El análisis que he realizado de la obra y que mostraba en la tabla 2.3 destaca un aspecto que no mostraban con la suficiente y visible claridad los análisis mencionados anteriormente y es el proceso de estratificación o collage. Esto queda visualmente demostrado por el propio diseño en rejilla de la tabla y es por tanto utilizado en los siguientes capítulos. Esta obra permite estudiar los parámetros de la construcción basada en la yuxtaposición en bloques sin un soporte extramusical como ocurre en el caso de *Le Sacre du printemps*. Cada bloque o idea lleva asociado no sólo un timbre, una orquestación y un contenido armónico distintos, sino un tempo musical y metronómico único e intransferible.

En *Symphonies of Wind Instruments*, el flujo de material musical se articula mediante un triple proceso: separación, interpolación y unificación posterior mediante síntesis. Por otro lado y sin que sirva o cree una destrucción o eliminación de esta idea fundamental de oposición cruda, directa entre bloques e ideas, existe un grado de continuidad en toda la obra. El término con el que Cone se refiere a este proceso es *interlock* (intersección). Consiste en un procedimiento donde bloques de material aparecidos anteriormente son retomados y variados, donde el material es variado en su dimensión textural aportando una visión o ángulo distinto a la percepción del material ya escuchado: es lo que se denomina variación textural. Los bloques de ideas están no sólo identificados y diferenciados por un tipo de actividad textural, de contenido armónico y de instrumentación, sino además por un tempo metronómico. Se crea una falta de continuidad entre las secciones pero dentro de una estructura coherente aportada por entidades sin desarrollo, independientes y creando discontinuidad entre secciones.

Estas técnicas de construcción en bloque y de desarrollo o crecimiento de material han ejercido una enorme influencia en compositores a lo largo del siglo XX. Se observa esta influencia particularmente en las obras orquestales a gran escala de compositores como Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Magnus Lindberg, Joseph Schwantater, Thomas Ádes, Luis de Pablo o la vanguardia polaca de 1960 (Lutoslawski, Penderecki). Todos los autores anteriormente citados adaptan el modelo creado por Stravinsky de atomización de la idea musical, oposición abrupta de los materiales e individualización del material sonoro, y lo adaptan creando su propia terminología:

- Messiaen: personajes dramáticos, personajes rítmicos.
- Lindberg: identidades.
- De Pablo: módulos.
- Varèse: atematisismo orgánico (acuñado por Arnold Whittall).
- Stockhausen: forma momento.

Se va a demostrar a continuación que la estrategia estructural adoptada por Stravinsky en *Symphonies of Wind Instruments* es la misma solución adoptada por Debussy, Varèse, Messiaen, Lindberg, De Pablo y tantos otros autores del S. XX. Es por ello que el análisis visual mediante las tablas y su separación mediante rejillas de material, serán el nexo común de todos los análisis propuestos de las obras de esta tesis. Será la constatación de un hecho absolutamente irrefutable y es que tradición no es algo

opuesto a modernidad si el instinto primigenio, la idea inicial es tan poderosa de permanecer como algo radical, vigoroso y primigenio sin importar autor, estilo o época. Existe en el S. XX una tradición que es inherente a la modernidad que emana de los lenguajes de el pasado y presente siglo. Dicha tradición proviene del más importante legado de Stravinsky: las formas por oposición en bloque tal como usó en *Symphonies of Wind Instruments*. y por ello, debe ser considerada ésta, una de las obras más influyentes de todo el S. XX.

CAPÍTULO III

JEUX DE CLAUDE DEBUSSY

Según muchos autores, la música del último periodo de Debussy, compuesta entre 1912-1913, es considerada a menudo como “proféticamente moderna”¹. Uno de los aspectos que caracterizan la modernidad musical a principios del siglo XX es la reformulación de modelos formales válidos para los nuevos tipos de lenguajes armónicos nacidos de las tendencias atonales. Pese a haber sido reconocido Debussy como un innovador, su música nunca ha sido considerada desde el punto de vista formal tan rompedora como las tendencias o sistemas mostrados por los autores de la Segunda Escuela de Viena, más desfragmentados. Sin embargo, la idea de modernidad formal en Debussy, y más concretamente en *Jeux* (1912-13), ha sido expuesta y reafirmada por multitud de autores y analistas de prestigio, entre otros Pierre Boulez y el grupo de Darmstadt, llegando a relacionar o situar a *Jeux* como el primer ejemplo y antecedente de las formas de momento o *momentform* que años más tarde teorizaría Karlheinz Stockhausen.

El problema de la identificación formal en las obras de Debussy (particularmente en *Jeux*) ha sido un caso de investigación que ha atraído a teóricos y compositores por igual. Múltiples soluciones y propuestas se han elaborado para explicar y comprender las distintas estrategias de contracción formal que Debussy adoptó para la composición de *Jeux*. Numerosos autores han comentado sobre las dificultades de analizar *Jeux*: “La teoría musical tradicional es de ninguna ayuda cuando se enfrenta a esta obra”².

Jeux es probablemente la obra menos conocida, menos interpretada y menos comprendida de las obras orquestales de Debussy. Su forma ha sido y es objeto de variadas discusiones que sin embargo tienen en común el aceptar que dicha obra es

¹ McGUINNESS, John R., *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, Santa Barbara, University of California, noviembre 1996, p. 34: “*Debussy's music, composed in 1912-13, is now often regarded as 'presciently modern'*”.

² EIMERT, Herbert, “Debussy's *Jeux*”, trad. Leo Black, *Die Reihe*, nº 5, 1959, p. 4: “*Traditional music theory is helpless in the face of this work*”.

igual de inusual y moderna que lo que mostró Stravinsky en *Le Sacre du printemps* en 1913 y no responde a ningún tipo de modelo preestablecido clásico: “La forma mercurial de *Jeux* se presta a ser vista como hecha de partículas atómicas que se arremolinan en ondas de color que articulan una energía cinética que atrae a las células melódicas fragmentadas en bloques coherentes de sonido. La estructura general es de ir y venir y de impredecibles secuencias de eventos musicales”³.

¿Qué es lo que hace que *Jeux* y el último periodo de Debussy sean tan importantes para la modernidad musical? Entre otras cuestiones, la yuxtaposición de los elementos, la atomización del material musical, la descomposición y la fragmentación de la armonía-timbre y de la textura en una forma que podríamos definir como similar a la proporcionada por el mosaico. Este capítulo de la tesis discute los procedimientos compositivos de la última época creativa de Debussy, considerando el ballet *Jeux* como elemento esencial para estudiar la evolución de la modernidad musical y demostrar la influencia poderosa que el legado de Stravinsky y sus formas de yuxtaposición formal y atomización del material musical ejercieron en Debussy. En concreto, se demostrará que *Petrushka* fue un modelo principal para la composición de *Jeux*.

3.1. Estrategias formales en las obras de Claude Debussy

Niels Vigeland⁴, del Departamento de Composición de la Manhattan School of Music e investigador reconocido de la obra de Debussy, defiende que la forma se puede definir como la secuencia resultante de unos eventos musicales ordenados según un criterio elegido por el compositor. En los últimos 100 años la música ha dado o generado nuevos tipos de formas musicales aparte de las clásicas heredadas del sistema tonal y pretonal:

–La pieza corta (bagatela, miniatura, pieza) tipo fragmento, casi improvisada, teniendo a Webern como máximo representante.

–La pieza corta o fragmentos cortos que se juntan para crear una estructura mayor. Es la forma móvil-compartmentada por bloques de Stravinsky.

³ LACOSTE, Steve, notas de programa concierto LA Philharmonic, <<http://www.laphil.com/philpedia/music/jeux-claude-debussy>> (último acceso: 25-10-2014): “The mercurial form of *Jeux* is rendered through seeming atomic particles that swirl in waves of color articulating a kinetic energy that attracts the fragmented melodic cells into cohesive blocks of sound. The overall structure is one of ebb and flow and unpredictable sequences of musical events”.

⁴ Información obtenida de asistencia personal a Masterclass-conferencia sobre *Jeux* realizada en la Manhattan School of Music de Nueva York en abril 2011.

–Piezas o formas basadas en el concepto de *stream of consciousness* (Corriente de conciencia) de Joyce⁵. Se basa en secuencias no repetitivas de sonidos libres en el espacio. Se agrupan las formas de momento de Stockhausen en esta categoría.

–La pieza reiterativa, desarrollada por Morton Feldman, la cual puede ser considerada una variación de las formas “móviles”.

La forma en Debussy ha sido siempre un tema polémico. Todos los autores coinciden en definir su música como libre y fragmentada, situándola en el plano en el cual la forma ya no existe como un algo preconcebido. De acuerdo con Lockspeiser, “Una vez que se llega a una etapa avanzada en el desarrollo armónico, las formas más antiguas de la música ya no pueden mantenerse”⁶. La forma musical que caracteriza el último periodo de Debussy se encuadra en una mezcla de la forma reiterativa y de la forma móvil o en bloque. Niels Vigeland defiende que *Jeux*, así como otras piezas del último periodo de Debussy (*Ondine*), son piezas que exponen de manera clara un tipo de aplicación de las formas móviles o formas en bloque. Se trataría de la creación de una nueva forma, similar al mosaico, de fragmentos de mínimos elementos individuales que se yuxtaponen. Niels Vigeland y otros estudiosos también hablan de *Amorphesness form* en Debussy:

Las obras de Debussy han sido tanto criticadas como bienvenidas debido a su radical aformidad. Momentos culminantes que antes de que comiencen casi comienzan a disolverse y cuya función no parece definida para señalar un claro punto de partida formal, como una recapitulación, se han visto como cualidades esenciales tanto del estilo de Debussy como del movimiento impresionista en la música⁷.

La estructura mercurial o de mosaico que ha sido mencionada antes en *Jeux* de Debussy, se crea combinando estructuras mínimas de material musical. Es un procedimiento que ha sido mencionado ya en relación a *Symphonies of Wind Instruments* de Stravinsky: “Los motivos temáticos de *Jeux* son también muy cortos, a menudo dos

⁵ Espontáneo, no editado. Improvisado o que la expresión se libera mientras se va narrando o se piensa. Corriente de conciencia es un término heredado de la metafísica alemana.

⁶ LOCKSPEISER, Edward, *Debussy, his life and mind*, vol. 2, Boston, Macmillan, 1963, p. 230: “Since you get to an advanced stage in the harmonious development the oldest forms of music could not be maintained”.

⁷ TREZISE, Simon, *Debussy: La Mer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 51: “Complimentary and uncomplimentary charges of radical informality and amorphousness have always greeted Debussy’s works. Climaxes that dissolve almost before they have begun and whose function does not seem designed to sign post a clear point of formal departure, such as a recapitulation, have been viewed as essential qualities of both Debussy’s style and the Impressionist movement in music”.

compases de largo o contruidos a partir de dos componentes básicos de una sola medida”⁸.

El último estilo de Debussy se caracteriza “por una gran libertad formal”⁹ tal como siempre se ha apuntado en relación a el autor, pero sobre todo, por una abstracción formal que muchos autores han identificado. Eric Salzman observa que “Debussy era capaz de organizar nuevas relaciones (de melodía, armonía, ritmo, y color) en formas totalmente nuevas”¹⁰.

Herbeirt Eimert sugiere que “se puede ver lo que [la forma] en Debussy ya no es; mucho más difícil de decir es lo que es. Es un error si se trata de aplicar los conceptos estándar de la teoría musical a Debussy. Es un error incluso referirse a los temas, períodos o párrafos. Y ocurre lo mismo si se aplican los tradicionales esquemas formales”¹¹. La música del último período compositivo de Debussy no se rige por modelos, y por tanto las estrategias de análisis de identificación formal deben ser otras: “Tal vez esto se debe a que someter la música de Debussy a análisis formales es erróneo y fallido ya que por lo general consisten en la identificación de esquemas de acuerdo a una taxonomía desarrollada para la música tonal, que es sólo marginalmente operativa en la mayor parte de la música de Debussy”¹².

Boyd Pomeroy apunta claramente a la yuxtaposición y atomización de ideas como el principal elemento de ordenamiento formal en Debussy: “Uno de los rasgos compositivos más sobresalientes de Debussy es su inclinación por contrastes caleidoscópicos de ciertos tipos de constelaciones armónicas, diatónicas y cromáticas, en la superestructura basada en la yuxtaposición de bloques”¹³.

⁸ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”. *19th-Century Music*, vol. 6, n° 1, verano 1982, p. 63: “*The thematic motifs of Jeux are likewise very short, often two measures long or constructed from two single-measure building blocks*”.

⁹ McFARLAND, Mark, “Debussy: The Origins of a Method”, *Journal of Music Theory*, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, vol. 48, n° 2, 2004.

¹⁰ SALZMAN, Eric, *Música del siglo XX: Una introducción*, 2ª edición, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974, p. 21: “*Debussy was able to arrange new relationships (melody, harmony, rhythm, and color) in completely new ways*”.

¹¹ EIMERT, Herbert. “Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 9: “*You can see what and how Debussy sure is not, much harder to say what it is. It is an error if you try to apply standard concepts of music theory in Debussy. It is wrong even to refer to subjects, periods or paragraphs. Just as when applied to traditional formal schemes*”.

¹² PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 203: “*Perhaps this is because the music of Debussy submit a formal analysis is flawed and failed as it usually involves identifying patterns according to a taxonomy developed for tonal music, which is only marginally operating in most music of Debussy*”.

¹³ POMEROY, Boyd, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 163: “*One of Debussy’s most salient compositional traits, namely his penchant for kaleidoscopic contrasts of certain kinds of diatonic and chromatic pitch resources in block-like juxtapositions*”.

La consideración de Debussy como un proto-vanguardista se debe mucho a los compositores serialistas de Darmstadt del período de posguerra, que en retrospectiva parecen haber tenido como objetivo único la intención de reinventar Debussy a su propia imagen, con conceptos tales como “forma estadística”¹⁴ y “circulación vegetativa de la forma”¹⁵. Como se deduce de los comentarios y posteriores análisis, la forma según la cual se organiza el material en *Jeux* es una cuestión de compleja respuesta que precisa ser reconsiderada y explicada, tal como veremos a continuación, tanto a nivel microformal, mesoformal como macroformal.

3.2. *Jeux*

3.2.1. Características formales y aspectos estéticos en *Jeux*

Debussy, es un autor que genera interés por lo poco usual de la organización formal que adopta en sus obras, sobre todo en las del último período compositivo. La estructuración formal ha sido y es un tema recurrente de los estudiosos de *Jeux*. *Mercurial form*, *block of sounds*, *amorphousness*, *moment-form* y otros términos son propios del método de construcción de Debussy. Asimismo, otros analistas han hablado no tanto de la forma sino del contenido mismo de la materia musical, identificando una utilización de los temas de modo similar a átomos y no a temas (propriadamente dichos) debido a lo breve y escueto de los mismos¹⁶.

Una primera idea que surge en relación a cómo Debussy organiza el material musical en su última época, y en *Jeux* en particular, es pensar en la unión de átomos o motivos mínimos espaciados de forma no rigurosa en el tejido orquestal. Los materiales en *Jeux* están ordenados de forma aparentemente azarosa y libre que se asemeja a un mosaico en su resultado global: “El mosaico armónico/motívico y proporcional de *Jeux* ha sido durante mucho tiempo una fascinación, no sólo para la vanguardia europea de mitad del siglo, sino también, más recientemente, en el estudio de la evolución del lenguaje musical de Debussy”¹⁷.

¹⁴ PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, op. cit., p. 57: “Statistic form”.

¹⁵ EIMERT, Herbert, “Debussy’s *Jeux*”, op. cit., p. 11: “In the vegetative circulation of the form there is no development, no intensification or return of themes”.

¹⁶ Este tipo de procedimientos, de minimizar la longitud y contenido de el material microformal, es recurrente en muchos autores del siglo XX tal como se comprueba con las diversas soluciones y acepciones adoptadas: módulos, Lindberg con sus identidades, atematisismo orgánico de Varèse.

¹⁷ MacKAY, John, *The Games of Jeux: On Debussy’s Intrigue of Motive, Narrative and Proportion* San Diego, University of California, Dept. of Music, 2004, p. 135: “Jeux’s harmonic/motivic and proportional mosaic has long been a fascination, not only in the mid-century European avant-garde but also, more recently, in the evolving study of Debussy’s musical language”.

En resumen, *Jeux* es una obra que representa una manera de pensar la música de principios del siglo XX inaugurada por Stravinsky, donde la no continuidad y la yuxtaposición, en sus múltiples y variadas formas de realización, se sitúan como el método “moderno” y que será el más representativo y sobre todo copiado o asimilado por el resto de compositores en los siglos XX y XXI tal como nos comenta Kramer:

El carácter a menudo fragmentario del material, los frecuentes cambios de tempo, la forma de no desarrollo, la transformación del material, las discontinuidades [...] esas han sido las características más atractivas de *Jeux*¹⁸.

Estas dos características, fragmentación y discontinuidad, son las dos novedades que más se han destacado de las que se asocian con la música de Stravinsky en *Symphonies of Wind Instruments*. Es lógico pensar entonces que Debussy estuvo influenciado de alguna manera por las técnicas formales exhibidas por Stravinsky en *Symphonies of Wind Instruments*. Sin embargo, se crea una paradoja temporal si seguimos este razonamiento. Si *Jeux* fue compuesta en 1911 y *Symphonies of Wind Instruments* en 1920, ¿cómo entonces es posible que Debussy usara este procedimiento nueve años antes del estreno de sus *Symphonies of Wind Instruments*?

John R. McGinness comenta la poca relevancia para el mundo de la música de la obra *Jeux* hasta hace relativamente poco tiempo: “*Jeux* permaneció virtualmente ignorada hasta 1956, cuando fue resucitada por Pierre Boulez”¹⁹. Estas líneas son fundamentales para entender el resurgir de una obra como *Jeux* como metáfora de la modernidad en la segunda mitad del siglo XX.

Jeux se estrenó, en el marco de los Ballets rusos de Diaghilev, más o menos al mismo tiempo que *Le Sacre du printemps*. Se consideró una incursión desafortunada de Debussy en su batalla contra Stravinsky por el liderazgo del “modernismo” musical. Cuando se escucha la obra hoy en día, difícilmente se puede entender una reacción tan cruel inicial y una total falta de comprensión del significado de *Jeux*.

¹⁸ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 64, nº 2, abril 1978, p. 189: “The often fragmentary nature of the material, the frequent changes of tempo, the nondevelopmental form, the transformation of material, the discontinuities [...] these were the appealing features of *Jeux*”.

¹⁹ McGUINNESS, John R., *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, op. cit., p. 7: “*Jeux* remained virtually ignored until 1956, when it was resurrected by Pierre Boulez”.

En lo musical, las novedades de la obra se pueden resumir en cuatro aspectos principales:

1. Lo cromático domina, tanto en los intervalos, como en las modulaciones que progresan rápidamente.
2. El tempo se utiliza de forma más fluida que nunca. El *rubato* está cambiando constantemente y los puentes entre los *tempi* se ven borrosos.
3. Se da un nuevo significado a la idea de frase y tema, creados ahora mediante procesos de adición y atomización de células brevísimas.
4. Se crea una nueva orquestación mediante la utilización de un tratamiento acústico de la técnica instrumental, lo que multiplica las posibilidades figurativas de distintos grupos de instrumentos y superposición de timbres.

Sin embargo, pese a las innovaciones que muestra *Jeux* en múltiples aspectos, es la forma de la obra el aspecto más desconcertante. En *Jeux*, Debussy renuncia a arquitecturas o formas preestablecidas y construye en su lugar una estructura, de la cual deriva o surge una forma, que es virtualmente inclasificable. Es por ello que es considerada como paradigma de la música avanzada: “Hoy en día, *Jeux* tiene un significado trascendental, no sólo en el contexto de las composiciones de Debussy, sino también como una fuerza directriz para todos los logros musicales modernos”²⁰.

Jeux fue recibida como una estructura novedosa por el grupo de Darmstadt y fueron estas características formales las que llamaron su atención. Una de las inmediatas conclusiones que dicho grupo infirió del análisis de *Jeux* es su posible similitud con las formas de momento o *moment-form* teorizadas por Stockhausen. Según Peter Burkholdeer, la forma momento que aparentemente se da en *Jeux* de Debussy, “[p]resenta una sucesión de momentos aislados con algunas veces más, otras menos, relación entre ellos”²¹.

Jeux de Debussy experimentó ciertamente un interés inusitado por los compositores de Darmstadt al asociarlo repetidamente a no solo formas de momento, sino a cualquier sistema de organización que rompiera con la tradición formal de desarrollo por variación germánica, tal como comenta Jonathan Kramer:

²⁰ BOULEZ, Pierre, “Debussy’s *Jeux*”, *Gravesaner blätter*, heft 2, Ars Viva Verlag, 1956, p. 3: “Today, *Jeux* has epochal significance, not only in the context of Debussy’s compositions, but also as a trailblazing directive force for all modern musical achievement”.

²¹ BURKHOLDEER, J. Peter, “Musical time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern composers,” *Journal of Musicology*, nº 9, 1991, p. 424: “Presents a succession of discrete moments with sometimes more, sometimes less relation between them”.

Los músicos de Darmstadt ni siquiera se dieron cuenta de la importancia para su estética de las *Sinfonías de instrumentos de viento* abiertamente experimentales. Sus escritos alaban *La Consagración de la primavera* como la fuente de ritmos y células permutacionales, sin embargo, recurren a *Jeux* de Debussy, escrita en 1912, como la fuente de la forma momento²².

McGuinness describe el ballet como una incipiente forma momento en donde se observa una concepción radicalmente nueva de la estructura global asociada a un tipo de material en un constante estado de evolución: “El tiempo en *Jeux*, en otras palabras, como el tiempo de una forma momento, es verticalizado, cada momento que suena es un presente no funcional, sin implicación de pasado o futuro”²³.

Por el contrario, Herbert Eimert advirtió contra una excesiva reinterpretación de la modernidad de *Jeux* ya que según el autor, el material temático fluye “en un tipo de circulación la cual es siempre dirigida a una meta, y por tanto nunca dirigiéndose a ninguna parte”²⁴. Jonathan Kramer, refrenda esta visión de Eimert según la cual *Jeux* no puede ser considerado un antecesor de las formas momento de Stockhausen:

Pero no es realmente una pieza de forma momento. Está altamente seccionalizada, sin duda, pero las secciones están tan a menudo en movimiento hacia otras secciones, como que son igualmente estáticas. Puesto que el movimiento es por lo general de o a algún lugar no inmediatamente oído, la pieza funciona como una progresión no-lineal. Las secciones no son autónomas, porque apuntan hacia las metas (o proceden de fuentes), no dentro de sus fronteras; que estas metas (u orígenes) no aparecen en las secciones adyacentes, y pueden no aparecer en absoluto en la pieza, hace que el mundo temporal de *Jeux* sea complejo y fascinante²⁵.

Jonathan Kramer se acerca a una realidad de la forma en Debussy que tiene su referente en Stravinsky, considerando que la forma en Debussy no es completamente estática, sino cinética. Pasler introduce lo que para nosotros es la mejor definición del proceso musical que establece Debussy en *Jeux* en cuanto a la manipulación temática y

²² KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, p. 179: “*The Darmstadt musicians did not even realize the importance of the overtly experimental Symphonies to their aesthetic. Their writings praise Sacre as the source of permutational and cellular rhythms, yet they turn to Debussy's Jeux, written in 1912, as the source of moment form*”.

²³ MCGUINNESS, John R., *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, *op. cit.*, p.10: “*Time in Jeux, in other words, like the time of a moment form, is verticalized-every moment sounding is a non-functional present, without implication of past or future*”.

²⁴ EIMERT, Herbert, “*Debussy's Jeux*”, *op. cit.*, p. 20 “*in a circulation which is always as its goal and therefore never “going” anywhere*”.

²⁵ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, p. 181: “*But it is really not a moment-form piece. It is highly sectionalized, to be sure, but the sections are as often in motion towards other sections as they are static. Since motion is usually to or from some place not immediately heard, the piece works as a nonlinear progression. The sections are not self-contained, because they point toward goals (or come from sources) not within their boundaries; that these goals (or origins) do not appear in adjacent sections, and may not appear at all in the piece, renders the temporal world of Jeux complex and fascinating*”.

el juego de imágenes reflejos que crea una ordenada discontinuidad u oposición de materiales: continuidad alternativa. Pasler comenta:

A pesar de que se mantiene cuidadosamente el equilibrio en la fluidez y recurrencias esporádicas de la ‘continuidad alternativa’ (la conexión entre los fragmentos que no se suceden de inmediato), la forma no es algo que puede ser descrita en términos espaciales. Existen además una [constante] renovación de ideas y sutiles encadenamientos que subraya sus [de Jeux] discontinuidades²⁶.

Pero es Richard Parks el estudioso que más se acerca a demostrar que la realidad de la forma en Debussy tiene su referente en Stravinsky. Según Parks, *Jeux* muestra una forma cinética, obteniendo la influencia primigenia de otra obra capital de Stravinsky: *Petrushka*. Richard Parks en su definitivo estudio sobre la obra de Debussy²⁷, define la forma en *Jeux* como una forma cinética describiendo lo cinético como “una organización de lo discontinuo”:

Las formas denominadas como cinéticas (kinetiks), se caracterizan por la organización de las discontinuidades y dan la sensación de movimiento que es un aspecto importante de la experiencia musical. En las formas morfológicas, la estabilidad engendra continuidad; en formas cinéticas, la continuidad engendra cambios. Para cada uno, la continuidad se deriva de la consistencia, pero encarnada en diferentes presentaciones características. La amplia gama de eventos que pueden aportar coherencia en una unidad formal morfológica incluyen (pero no se limitan) a un tema, instrumentación, textura, espacio, tiempo, metro, clave, género o una combinación de estos²⁸.

Luego la forma resultante en *Jeux* viene determinada por un carácter no estable, no direccional, en perpetuo cambio cinético. Existe otro aspecto igualmente interesante y que es influencia de Stravinsky: la discontinuidad y yuxtaposición como parámetros activos y potencialmente moldeadores de la forma y la percepción estructural de *Jeux*.

²⁶ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *op. cit.*, p. 64: “Although there is carefully maintained balance in the flux and occasional instances of ‘alternative continuity’ (connection between fragments that do not immediately succeed one another), form is not something that can be described in imagined in spatial terms. There is also a renewal of ideas and subtle perpetual links that underlie its discontinuities”.

²⁷ PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, *op. cit.*, p. 233.

²⁸ *Ibid.*: “Kinetic form arises from the organization of discontinuities and imparts the sense of motion that is such an important aspect of musical experience. In morphological form, stability engenders continuity; in kinetik form, changes engender continuity. For each, continuity derives from consistency, but embodied in different characteristics features. The broad range of events that may coherence into a morphological formal unit include (but are not limited to) a theme, instrumentation, texture, spacing, tempo, meter, key, genus or a combination of these”.

La discontinuidad identificada en la organización formal en las músicas de Debussy, a que se refería Parks, pudiendo ser direccional o no, está directamente heredada de las formas de oposición y yuxtaposición de motivos que Stravinsky exhibió en *Petrushka*. De hecho los distintos análisis de *Petrushka* y los de Parks en relación a *Jeux*, son similares en cuanto a la segmentación y organización formal: “El plan formal para *Jeux* se construye a través de una serie de pasajes contrastantes y es más aditivo que jerárquico [...] Muchos de estos pasajes regresan, pero su reordenamiento sugiere una impulsividad casual e improvisatoria”²⁹.

Esa es la clave de la organización a nivel macroformal y microformal. La situación de los elementos cinéticos en *Jeux* determina la imposibilidad de encontrar una lógica en la continuidad de eventos más que la de la trama y del argumento que intenta narrar la música:

La evitación de Debussy de la frase tradicional y período de construcción plantea graves problemas para el analista y en la mayoría de sus obras no se revelan con facilidad los niveles arquitectónicos. Subordina el papel habitual de la continuidad como una forma de agrupación de los eventos en entidades coherentes [...] Las discontinuidades definen unidades formales desde el exterior, mediante la determinación de sus límites³⁰.

Otros analistas como Enrica Lisciani encuentran o explican las discontinuidades desde el punto de vista de la percepción temporal. Lisciani identifica en *Prélude à l'après-midi d'un faune* las características principales de la música orquestal y técnicas de Debussy, destacando una por encima del resto: ruptura del concepto de temporalidad o linealidad temporal occidental:

El tiempo se suspende, se muestra estacionario, inmóvil. No avanza, no fluye, no deviene, no se materializa ya que no hay pulso. Esto es consecuencia debido a una serie de factores técnicos pero uno principal: Descontextualización e independencia de acordes con sus funciones. No existe función modulante, ni obligatoriedad en su resolución. Esto se debe en parte, a la utilización de acordes expandidos, escalas hexágonas y pentafónicas que Debussy recoge de la cultura musical oriental. Estas escalas-recursos modifican todas las relaciones de intervalos de la escala tradicional, desgajando las jerarquías tradicionales y las reglas establecidas de atracción³¹.

²⁹ *Ibid.*, p. 200: “The formal plan for *Jeux* is built up through a series of contrasting passages and is more additive than hierarchic [...] Many of these passages return, but their reordering suggests a casual and improvisatory impulsiveness”.

³⁰ *Ibid.*, pp. 203-204: “Debussy’s avoidance of traditional phrase and period construction poses acute problems for the analyst, for most of his works do not easily reveal their architectonic levels. He subordinates the customary role of continuity as a means of grouping like events into coherent entities [...] discontinuities define formal units from without, by determining their boundaries”.

³¹ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 1999, p. 30.

Esta discontinuidad es justificada, como ha puesto de relieve Adorno, por la ausencia de jerarquía armónica tonal. Una ausencia de funciones no obliga a seguir un patrón determinado o predeterminado, luego la música queda libre de avanzar según otros criterios que no tienen que ver con la regularidad de la frase, pudiendo ser suspendida: “La armonía está privada de funciones. En lugar de expresar tensiones de grados armónicos en el interior de la tonalidad misma o por medio de modulaciones, se desprenden de vez en cuando complejos armónicos estáticos en sí mismos y permutables en el tiempo [...] la forma es imprecisa y excluye todo desarrollo [...]. No existe un final”³².

En *Jeux* es evidente que la privación de funciones armónicas atomiza el discurso, ya que la armonía viene dada por la verticalidad de las líneas. Estas líneas compuestas de múltiples elementos móviles en continua yuxtaposición, crean un tapiz en mosaico que impide verlo como algo lineal. Adorno expone esta idea desde el punto de vista armónico: “El oído permanece tenso y atento, durante toda la obra, a que ‘eso llegue’; todo parece como un preludio, un preámbulo que precede a la verdadera realización musical. Es un ‘épodo’ que no llega. El oído debe orientarse de manera diferente para comprender exactamente a Debussy, para entenderlo no como un proceso de tensiones y resoluciones”³³.

Enrica Lisciani habla de “yuxtaposición de formas instantáneas” o de “mónadas sonoras”³⁴. El tejido musical se deshilacha, se descompone en múltiples volutas sonoras, en líneas cimbreantes a la par que discontinuas, que se proyectan y recaen sobre sí, desarrollando una inmovilidad indeterminada. El desarrollo del discurso musical aparece continuadamente quebrado; por un lado queda anulada toda referencia al polo tonal que se revela así totalmente ilusorio. Por otro, se somete el tema a sucesivas transformaciones efectuadas “en bloques” sonoros. Estos bloques son dispositivos que establecen “nuevas formas de cohesión”³⁵.

De esta manera, en *Jeux*, mediante la atomización a nivel microformal, Debussy crea macroestructuras en forma de mosaicos-bloques. Todas estas características y procedimientos se encuentran en *Petrushka* y es, por tanto, la obra que consideramos como modelo del que se inspira Debussy para la composición de *Jeux*.

³² ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003, pp. 62-63.

³³ *Ibid.*, p. 147.

³⁴ LISCIANI, Enrica Petrini, *Tierra en blanco*, op. cit., p. 37.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

3.2.2. Yuxtaposición y montaje cinematográfico en *Petrushka* como modelo formal de *Jeux*

Jeux es la última obra escrita para orquesta de Debussy. Descrita como un “Poème dansé” (literalmente, un “poema bailado”), fue pensada originalmente para acompañar a un ballet, y fue escrita para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, con coreografía de Vaslav Nijinsky. Debussy compuso la música rápidamente, desde mediados de agosto de 1912 hasta finales de abril de 1913. Fue estrenada, bajo la dirección de Pierre Monteux, el 15 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées de París.

La influencia de Stravinsky en Debussy, no sólo fue de naturaleza técnica sino también estética, acrecentada por la amistad profunda que existía entre ambos. El coral final de *Symphonies of Wind Instruments* de 1920, fue escrito en memoria de su amigo y colega Debussy. El último estilo de Debussy muestra una gran libertad caracterizada por la discontinuidad y la fragmentación. Stravinsky usa la discontinuidad de manera consciente en *Petrushka* por primera vez y la lleva al extremo en *Symphonies of Wind Instruments*. Pero lo más interesante es que este tipo de pensamiento en la construcción musical, fragmentado, tipo mosaico, también lo usa Debussy en *Jeux*:

La exploración de la construcción en bloques se manifestó en *Petrushka* y encontró su expresión más radical en las *Sinfonías de Instrumentos de Viento*. Tal cosa no fue aislada: *Jeux* de Debussy, estrenada en 1913 sólo dos semanas antes de *La Consagración de la Primavera*, también emplea una especie de mosaico estructura [...] aunque la movilidad dentro de sus bloques claramente lo distingue de los experimentos más radicales de Stravinsky³⁶.

Las tres obras, *Le Sacre*, *Petrushka* y *Jeux*, se han hecho famosas por la yuxtaposición de materiales diversos que muestran sus respectivas estructuras, ya sea ésta de índole armónica, rítmica o melódica, independientemente de la posible consecuencia de ser necesidades impuestas por las indicaciones coreográficas.

Como se ha mencionado anteriormente, el musicólogo Edward T. Cone fue el primer teórico que identificó y analizó las discontinuidades formales que caracterizan muchas de las obras de Stravinsky. Según Cone, este hecho empezó a mostrarse en *Le Sacre du printemps*. En su famoso artículo³⁷, el autor expone que las innovaciones de la

³⁶ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 10: “The exploration of block construction was first seriously manifested itself in *Petrushka* and found its most radical expression in the *Symphonies of Wind Instruments*. Not that such thinking was without parallel: Debussy’s *Jeux*, premiered in 1913 just two weeks before the *Rite of the spring*, also employed a kind of mosaic-structure [...] though the mobility within its blocks clearly distinguished it from Stravinsky’s more radical experiments”.

³⁷ CONE, Edward T., CONE, Edward, “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, otoño-invierno 1962, pp. 18-26.

música de Stravinsky se basan en abruptos cambios en las ideas musicales en sus obras. Estos abruptos cambios revelan una construcción musical que se basa en una estratificación entre las líneas musicales. Cada una de estas líneas se alternan de manera brusca, precisando de una superposición, entroposicionamiento o yuxtaposición entre los distintos bloques. Esta tesis le sirvió a Cone para crear un método analítico que revelase la coherencia musical en las obras de Stravinsky. Las ideas de estratificación, entroposicionamiento y síntesis se revelan como las fuerzas constructoras de la música de Stravinsky en *Le Sacre* y *Symphonies of Wind Instruments*. Los estudios de Cone clarifican la conexión entre el montaje cinematográfico y las formas musicales basadas en la interposición y estratificación o yuxtaposición de bloques de material en Stravinsky: “Por estratificación me refiero a la separación en el espacio musical de ideas, o mejor, de las áreas musicales yuxtapuestas en el tiempo. La interrupción es la marca de esta separación”³⁸.

El origen de esta técnica ha sido identificado por Richard Taruskin que dice que algunos procedimientos constructivos en la música de Stravinsky son una transcripción o adaptación de técnicas formales típicamente rusas que se basan en la no repetición, en la oposición inmóvil de bloques. Taruskin, introduce o incorpora términos rusos que describen algunos procedimientos constructivos en la música de Stravinsky: “Algunas piezas instrumentales de Stravinsky muestran de hecho [el uso consciente] de los conceptos de *Drobnost*, literalmente, no unificación; la cualidad de estar formalmente desunidas una suma de partes; *Nepodvizhost*: inmovilidad, estatismo aplicado a la forma, la cualidad de no desarrollo; *Uproshcheniye* o simplificación, síntesis”³⁹.

El más importante de estos procedimientos es el denominado *drobnost*⁴⁰, que se traduce como ser una suma de las partes creadas a partir de elementos que continúan estando separados (independientes entre sí), siendo cercano a procedimientos del cubismo. Describe la eliminación de material de transición entre distintas partes: las cadencias y/o puentes. Taruskin identifica *Le Sacre* como la obra en la que Stravinsky introduce, conscientemente, este tipo de método o sistema de ordenación del material

³⁸ *Ibid.*, p. 19: “By stratification I mean the separation in musical space of ideas-or better, of musical areas-yuxtaposed in time; the interruption is the mark of this separation”.

³⁹ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 1677-9: “Some of the Stravinsky’s instrumental works can indeed support the description of *Drobnost*, literally splinteredness; the quality of being formally disunified, a sum of parts; *Nepodvizhost*: Immobility, stasis; as applied to form, the quality of being nonteleological, nondevelopmental; *Uproshcheniye*: Simplification”.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1451.

formal. Sin embargo, existen en ciertos fragmentos de *Petrushka*⁴¹ estructuras de construcción discontinua heredados de procedimientos de montaje en el cine.

La sección inicial de *Petrushka* se estructura en la abrupta yuxtaposición de ideas musicales. Esta yuxtaposición corresponde a la presentación de cada uno de los personajes que conforman la trama del ballet. Es por tanto válido considerar que fue en el ballet *Petrushka* donde Stravinsky reveló por primera vez de un modo fulgurante los rasgos que llegarían a ser típicos y constantes en su música, sobre todo la atomización del material musical, la negación del desarrollo motivico, la no direccionalidad y la organización formal a modo de mosaico. Los temas, en vez de presentar un “desarrollo”, son tratados según Enrica Lisciani como “conjuntos parciales atomizados”⁴², cuyos lazos de unión “quedan cortados” a priori. De esta manera el tejido musical aparece reducido a pedazos discontinuos, como si de coágulos se tratara.

Debido precisamente a esta fragmentación del discurso musical en factores individuales y desligados, Stravinsky se ve constreñido a girar en torno a ellos. Este procedimiento deriva en uno de los aspectos formales mas innovadores de la construcción formal de *Petrushka*: el montaje cinematográfico. Esta técnica de montaje musical ha sido identificada como algo similar a las técnicas cinematográficas y ha sido estudiada por varios autores, entre ellos Rebecca Leydon⁴³ y Richard Langham Smith, quienes han clarificado los modos musicales con que Debussy emuló dichas técnicas en sus obras tardías. La ruptura consciente con la sintaxis musical tradicional vino dada en parte por la tracción que Debussy profesaba a las artes visuales, tal como demuestra la carta que envió a Varèse donde comenta: “Amo a las películas casi tanto como a la música”⁴⁴.

Mark McFarland defiende que los *Preludios* para piano fueron influenciados en gran medida por las técnicas cinematográficas tal como expone el autor: “Teniendo en cuenta la actitud de Debussy hacia el cine y la positiva impresión que *Petrushka* y su *drobnost* hizo en él, es claro que ambos encuentros jugaron un papel en el desarrollo de

⁴¹ *Petrushka*, ballet en un acto y cuatro escenas. Fue compuesto durante el invierno de 1910-11 y estrenado en París, Francia, en el *Théâtre du Chatelet* por los Ballets Rusos de Sergéi Diágilev, el 13 de junio de 1911 y bajo la dirección musical del Pierre Monteux.

⁴² LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del Siglo XX*, op. cit., p. 43.

⁴³ LEYDON, Rebecca, “Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema”, *Music Theory Spectrum*, University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, vol. 23, nº 2, otoño 2001, pp. 217-241.

⁴⁴ NICHOLS, Roger, *Debussy*, London, Oxford University Press, 1972, p. 237: “I love pictures almost as much as music”.

la forma estratificada en su música”⁴⁵. Este hecho ha sido universalmente aceptado y son muchos autores los que identifican la técnica cinematográfica de “corte y pega” con Debussy y Stravinsky:

La Cinematografía influenció a Debussy creando fundidos musicales, efectos de cámara lenta, congelación de fotogramas, generando bloques, cortes musicales, creando una serie ligada de imágenes, ideas musicales que a veces se aproximan a las formas de momento y a técnicas transversales de estratificación. Los mosaicos en Debussy contienen muchos elementos de la cinematografía, con la que comparte un enfoque en el momento⁴⁶.

John McGinness propone que ciertos elementos de *Jeux* y *Petrushka* “pueden ser percibidos como un emblema de la lucha de estilo modernista con el movimiento incipiente estético hacia el ‘objeto musical’”⁴⁷.

Es por todo ello que se puede inferir la siguiente hipótesis: las técnicas de organización micro y macroformal que exhibe Debussy en *Jeux* pueden ser vistas como una adaptación de técnicas similares que se muestran en *Petrushka*. Cone y Taruskin coinciden en que *Le Sacre du printemps* es la primera obra de Stravinsky que se basa plenamente en la discontinuidad. Sin embargo, secciones aisladas de discontinuidad se pueden encontrar en trabajos anteriores. De hecho, en el cuadro 1 de *Petrushka*, “La Feria de Carnaval”, exhibe abiertamente la yuxtaposición de ideas musicales y su organización tipo mosaico⁴⁸:

C. 2	3	4	5	7	8	9	10	11	12	14	15	16	17	18	19	20	22	23	24	27	29	30	32	32
a	a	b	b	b			a			a		a					a		b		a	a		a
				c	c		c	c				b			c		c			c	c		c	
						d			d	d														
									e			e										e		
																		f						
																						g		

Tabla 3.1: Stravinsky, *Petrushka*, cuadro 1, “La feria de Carnaval”, diagrama formal cc. 1-32.

⁴⁵ McFARLAND, Mark, “Debussy: The Origins of a Method”, *op. cit.*, p. 304: “Given Debussy’s attitude toward the cinema and the overwhelming reaction that *Petrushka* and its latent drobnost made on him, it is clear that both encounters played a role in the development of stratified form in his music”.

⁴⁶ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *Ex Tempore*, 12, n° 2, primavera/verano, 2005, p. 56: “Cinematography influenced Debussy to create musical fades, slow motion, freeze-frame, cuts generating musical blocks, creating a linked series of images, musical ideas sometimes approaching moment-form, and cross-cutting stratification. Debussy’s mosaic technique itself contains many elements of cinematography, with which it shares a focus on the moment”.

⁴⁷ MCGUINNESS, John R., *Playing with Debussy’s Jeux: Music and Modernism*, *op. cit.*, p. 24: “Certain elements of *Jeux* and *Petrushka* can be perceived as emblematic of early modernism’s struggle with the incipient aesthetic move towards the ‘musical object’”.

⁴⁸ Sirve esencialmente para presentar los diversos *Leitmotive* de la fiesta callejera y sus diversos personajes: los borrachos, el maestro de ceremonias, un organillero, dos mujeres bailarinas.

Podríamos pensar que la forma se asemeja o es cercana a un rondó no usual. Sin embargo, los distintos planos texturales e instrumentales de las ideas han sido comparados mucho más con técnicas de montaje cinematográfico. Esta técnica ha sido resaltada por varios autores, entre ellos Stephen Walsh: “Como si su música fuera una cámara de cine, enfoca el objetivo sobre un grupo, luego en otro, alejándose para un plano general o acercándose para hacer un primer plano”⁴⁹.

La razón de la agilidad con la que se producen los cambios en *Petrushka* viene dada por la utilización de motivos aislados autónomos que no responden a ningún sistema funcional armónico y que Enrica Lisciani ha identificado como “una creciente atomización de la substancia temática”⁵⁰. Larín habla asimismo de partículas para referirse a tratamientos temáticos en *Jeux*:

Las partículas motivico-temáticas de *Jeux* son pequeñas, relativamente autónomas, y de final abierto no resolutivo. Estos motivos y fragmentos forman los bloques de construcción de la mayor parte de procesos y estructuras basadas en yuxtaposiciones motivico-temáticas, y son generados por procesos aditivos y combinatorios⁵¹.

El aspecto cinematográfico que muestra la construcción formal de *Petrushka* presenta una conexión con Debussy. Debussy estuvo impresionado desde el inicio por el nuevo tipo de arte. Por ello, para poder realizar técnicas de montaje de *cut and paste* los motivos han de ser cortos, breves y atomizados. O visto al revés, los motivos cada vez más independientes obligan a crear una estructura basada en la oposición similar a las mostradas por *Petrushka*, con constantes cambios y alternancias de microtemas o células creando un tipo de construcción similar a la de *Jeux*. Lo que se deriva al plano formal es la creación de mayor o menor sensación de movimiento y tensión por la mayor rapidez con la que se den los cambios de planos, esto es, de alternancia entre células o ideas⁵². A mayor número de distintas ideas por misma cantidad de tiempo, mayor sensación de movimiento, inestabilidad y, por tanto, mayor tensión.

⁴⁹ WALSH, Stephen, *The Music of Stravinsky*, New York, Routledge, 1988, p. 35: “Using his music like a cine-camera, he turns his lens now on this group, now on that, sometimes standing back for a general shot, sometimes moving in for a close-up”.

⁵⁰ LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del Siglo XX*, op. cit., p. 37.

⁵¹ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, op. cit., p. 56: “The motivic-thematic particles of *Jeux* are small, relatively self-contained, and open-ended. These motives and fragments thereof form the building blocks of the larger motivic-thematic process and structures, and are generated by an additive and combinatorial process”.

⁵² Este tipo de procedimiento será el que aplique Varèse para poder delimitar las funciones y como se crean dichas fusiones entre sus zonas de tensión.

3.2.3. Sistema de imagen-reflejo en Debussy

3.2.3.1. Introducción al concepto de imagen-reflejo

Uno de los logros de Stravinsky, y de Debussy en su última época, es la atomización del material musical y su libre disposición en el espacio, creando un tipo de forma no direccional, discontinua denominado como forma libre. En el caso de Stravinsky este tipo de construcción ha sido denominada como forma en bloque. En Debussy hablamos de forma tipo mosaico o collage por adición de células mediante procesos de imagen/reflejo. Relacionadas con la idea de discontinuidad antes desarrollada, composiciones como *Ondine* están construidas siguiendo modelos similares al *collage* que según Muriel Joubert: “partiendo de fragmentos, cambian continuamente el espíritu y la dirección de la música como una sucesión de momentos o patrones contrapuestos”⁵³.

Ha sido consensuado que es en la obra *Ondine* para piano solo donde Debussy inicia el sistema de imágenes /reflejos que luego afecta a toda la composición de *Jeux*. Es por ello que *Ondine* puede ser considerado el primer ejemplo de adaptación por parte de Debussy de las técnicas de montaje que observó en *Le Sacre du printemps* y en *Petrushka*:

Como se señaló al comienzo de este estudio, se ha producido una explosión de estudios sobre Stravinsky desde la publicación de Cone en 1962. Esta lista incluirá los siguientes análisis de ambos *Ondine* y *Brouillards* que adoptan y modifican las teorías de Cone para demostrar que Debussy era en realidad el primer compositor en utilizar este esquema formal en sus obras⁵⁴.

En Stravinsky, los elementos constitutivos de las formas de yuxtaposición en bloque que muestra su *Symphonies of Wind Instruments* de 1920 se encuentran en *Le Sacre du printemps* y en *Petrushka*. En Debussy, los elementos y técnicas que conforman el lenguaje formal de *Jeux*, se encuentran en obras anteriores, como *La Mer*, y sobre todo en una obra contemporánea de *Jeux*, *Ondine*, para piano solo. El lenguaje y sistema constructivo de *Jeux*, basado en la atomización, en lo fragmentario, en la molecularización extrema del material sonoro, se encuentra ya presente en la obra *La Mer*, en su segundo movimiento, “Jeux de Vagues”. Así lo comenta David Cox:

⁵³ JOUBERT, Muriel, “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”, trad. Laurence Schröder, *Quodlibet*, n° 19, febrero 2007, p. 145.

⁵⁴ McFARLAND, Mark, “Debussy: The Origins of a Method”, *op. cit.*, p. 307: “As noted at the beginning of this study, there has been an explosion of Stravinsky scholarship since the publication of Cone’s in 1962 is certainly no longer so today. This list would include the following analyses of both “*Ondine*” and “*Brouillards*” which adopt and modify Cone’s theory to show that Debussy was actually the first composer to employ this formal scheme in his Works”.

La última obra orquestal de Debussy, *Jeux*, se acerca más a su largo anhelado ideal de una música flexible, no escrita, una libertad de expresión musical, siempre cambiante de colores, formas, ritmos. La aventura musical y la importancia radical de *Jeux* fueron eclipsados en el momento de su estreno. El estilo de *Jeux* no es revolucionario, sino una consecuencia de la evolución de Debussy. *Jeux* es una extensión directa del estilo de escritura que se muestra en el segundo movimiento de *La Mer*, “Jeux de vagues”: cambios rápidos de texturas, cambiando demasiado rápidamente para ser considerado un tradicional “desarrollo”, tornándose fragmentado y decorativo, un juego de timbres⁵⁵.

Simon Trezise ha definido este proceso en “Jeux de Vagues” de *La Mer* de Debussy y lo pone como ejemplo de “entidades sin desarrollo” o “partículas atomizadas”:

“Jeux de vagues” como *Jeux* se toma como punto de referencia en las disoluciones de los límites formales a favor de una forma abierta. Lo que Debussy estableció en este trabajo es un concepto que niega los diseños orgánicos formales del siglo XIX. Creó obras que podrían tener múltiples ideas, sin embargo, existen como entidades de no desarrollo. Estas estructuras formales independientes podrían existir como un todo coherente musical a pesar de la falta de continuidad entre las secciones⁵⁶.

Los aspectos formales (micro y macro) que exhibe Debussy en *Jeux* habían sido ya experimentados en obras anteriores por el autor francés tal como comenta Wheeldon en el análisis que hace de su obra *Ondine*: “Las implicaciones de la flexibilidad inherente en la secuencia de *Ondine* de ideas musicales recuerdan las formas momento de Stockhausen. Mientras que otras obras tardías de Debussy involucran formas momento de manera estética en ciertos pasajes musicales. Incluso la repetición de ideas musicales dentro de *Ondine* se alinea con la estética de forma momento⁵⁷.”

⁵⁵ COX, David, *Debussy Orchestral music*, BBC music guides, London, British Broadcasting Corporation, 1974, p. 50: “The last orchestral works of Debussy, *Jeux*, comes nearest to his long-wished-for ideal of a flexible music which seems not to be writtendown, a freedom of musical speech, ever-varying in colours, shapes, rhythms. The musical adventurousness and radical importance of *Jeux* were overshadowed at the time of its first performance The style of *Jeux* is not revolutionary, but a consequence of Debussy’s previous lines for development. *Jeux* is a direct extension of the style of writing which was displayed in the second movement of *La Mer*, “Jeux de vagues”: rapidly shifting textures, changing too quickly for traditional “development”, becoming fragmented and decorative, a play of timbres”.

⁵⁶ TREZISE, Simon, *Debussy: La Mer*, op. cit., p. 23: “Jeux de vagues’ like *Jeux* is taken as a landmark in the dissolutions of formal boundaries in favour of a vague openness. What Debussy established in this work was a concept that negated the organic formal designs of the 19th century. He created works that could have multiple ideas, yet exists as non developmental entities. These independent formal structures could exist as a coherent musical whole despite the lack of continuity between section”.

⁵⁷ WHEELDON, Marianne, “Interpreting discontinuity in the late works of Debussy”, *Current musicology*, n° 77, primavera, 2004, pp. 48-49: “The implications of flexibility inherent in *Ondine*’s sequence of musical ideas recall Stockhausen’s moment form. Whereas other late works of Debussy involve moment-form aesthetic in certain musical passages, *Ondine* comes closest to its fullest realization. Even the repetition of musical ideas within *Ondine* aligns with moment-form aesthetics”.

Esto demuestra que en obras anteriores a *Jeux*⁵⁸, Debussy ya exhibe muestra todas las características que luego se plasman en el fresco orquestal *Jeux*. El concepto formal a nivel micro es un concepto que se define por la alternancia basada en la imagen-reflejo⁵⁹, en sustitución del tradicional concepto de antecedente-consecuente o de frase-semifrase, y a un proceso de progresiva atomización. Jean Paul Olive ha estudiado extensamente este aspecto e identifica procedimientos de Debussy y su técnica de manipulación y recurrencia temática como imágenes similares al concepto de imagen simbolista donde “la importancia del concepto de imagen en su escritura, incita a pensar en un paralelismo, que ilumina con una nueva luz la idea de imagen musical (siempre considerando a Debussy como afiliado al movimiento simbolista)”⁶⁰. Asimismo destaca su “flexible concepción del material”⁶¹ en relación a la manipulación de imágenes sonoras así como que el modo en que aparecen las imágenes (temas, motivos) en Debussy son , “fundamentalmente inestables”⁶².

Uno de los estudiosos de la discontinuidad en Debussy, y su relación con las formas de oposición por bloques y/o sistemas de no direccionalización de principios del siglo XX es Marianne Wheeldon, quien proporciona un nuevo enfoque al fenómeno de la discontinuidad en la música de Debussy. Para ello, decide oponerse a los análisis tradicionales en los que dicha discontinuidad se entiende como un efecto superficial bajo el cual subyacen elementos unificadores. Wheeldon analiza tres preludios de Debussy, *Feuilles mortes*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* y *Ondine*, aplicando los principios estéticos enunciados por Stockhausen en relación con la forma-momento⁶³. Marion Wheeldon destaca de *Ondine*, que “se disuelve cualquier patrón formal reconocible”⁶⁴.

⁵⁸ En la obra para piano *Ondine* y en *En blanc et noir*.

⁵⁹ Esta atomización, se refiere a atemas o no-motivos, o células, en Debussy, que deben contemplarse bajo el prisma o enfoque de una nueva acepción (inventada por él): Imagen.

⁶⁰ OLIVE, Jean-Paul, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au debut du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 220: “l'importance que revêt la notion d'image dans son écriture incite pourtant à tenter un parallèle, qui éclaire sous un nouveau jour l'idée d'image musicale (du reste, dès lors que l'on considère l'appartenance de Debussy au mouvement symboliste”.

⁶¹ *Ibid.*, p. 220: “conception flexible du matériau”.

⁶² *Ibidem.*, p. 220: “essentiellement instables”.

⁶³ Pese a que puedan existir algunos conceptos similares entre las formas de momento de Stockhausen y la manera de entender el tiempo musical en Debussy, es arriesgado considerar tanto a *Jeux* como a *Ondine* formas obras realizadas según exclusivamente el concepto y técnica de formas de momento y es más adecuado pensar en mosaico, *collage* o sistema aditivo.

⁶⁴ WHEELDON, Marianne, “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, trad. Héctor J. Sánchez, *Quodlibet*, n° 34, febrero 2006, p. 18.

3.2.3.2. Experiencia y memoria: sistema aditivo en Debussy

Según Niels Vigeland, *Ondine* y *Jeux* demuestran que una forma puede crecer por acumulación y adición de una serie de gestos pequeños. *Ondine* y *Jeux*, pese a tener rasgos distintivos propios, comparten un concepto constructivo fundamental para entender el uso y personalización de este tipo de construcción en Debussy. Ambas se rigen por el concepto de imagen-reflejo. *Ondine* está caracterizada por 5 imágenes principales cada una de ellas caracterizada por un contenido armónico distinto:

- A- Re lidio/Mayor.
- B- Octotónico.
- C- Mib lidio.
- D- Tonos enteros.
- E- Octotónico.

Este contenido se articula por la yuxtaposición abrupta así como por contrastes en armonía y textura de las distintas imágenes y reflejos. Como ejemplo podemos ver los primeros seis compases donde las imágenes A y B son yuxtapuestas. Esta abrupta yuxtaposición, sin transición entre estos dos bloques armónicos, divide estos compases en dos distintas líneas armónicas.

A-Imagen A A'-Reflejo

B A''' B

Ejemplo 3.1: Debussy, *Ondine*, cc.1-6.

Es una forma que representa y trata la música como Experiencia (imágenes, material principal, novedad) y Memoria (repetición, variación, transformación de las imágenes). La idea es que el motivo no existe más, y se crea el concepto de imagen para definir una idea fija, llamándole a sus variaciones o repeticiones (nunca exactas) reflejos. Esta técnica es lógica y casa bien con la idea de construcción modular no simétrica en *Ondine* y *Jeux*, donde los bloques evolucionan se amplían y se estrechan.

Ondine es un ejemplo perfecto de simetrías/asimetrías formales. Esta simetría/asimetría es expresada en música de dos maneras distintas:

- En un tipo de forma nueva, por deconstrucción y fragmentación, que es considerada mosaico. Mediante el uso del sistema de Imagen y reflejo, una idea es repetida, bien de manera exacta o con variaciones de y en su entorno, duración, contenido armónico.
- La división o duración de las distintas secciones de imágenes y reflejos están ordenadas según el principio de adición asimétrica y fragmentación en mosaico.

El análisis formal⁶⁵ que se realiza de *Ondine* se basa en este concepto. Para ello pasamos a explicar el protocolo que se ha usado para clarificar y mostrar la articulación formal de esta pieza. El análisis es muy gráfico y consta de dos elementos que representan la instancia original de la idea y su reprise o segunda instancia.

C= compás

Numero de compás / n° en redonda = imagen, por ejemplo 1, será compás 1

Numero de compás / *en cursiva*=reflejo, por ejemplo 2, será *compás 2* que es *reflejo de 1*

D= duración en corcheas entre paréntesis (6).

Tabla 3.2: Protocolo de representación de sistema imagen-reflejo usado por Debussy en *Ondine*.

Con este sistema de representación de análisis⁶⁶, se intenta crear y mostrar el sentido estético y técnico principal. Es una forma que representa y trata la música como Experiencia y Memoria. Este sistema de construcción de no desarrollo es el mismo en el que se basa *Jeux*.

⁶⁵ Reflejos siempre van bajo las imágenes. Las nuevas imágenes siempre se van a situar a la derecha de la última entrada de material (ya sea imagen o reflejo).

⁶⁶ Este sistema es directamente heredado del mostrado y transmitido durante años por Niels Vigeland en sus clases en la Manhattan School of Music y la Universidad de Columbia, Nueva York.

Parte 1 (cc. 1-10)

1 (6) 3-4 (6+6)

2 (9) 5-6 (6+6)

7 (6) 8a+b (3+3)

9a+b (3+3)

10a (3)

10b (3)

parte 2a (cc. 11-15)

11a+b (3+3)-12 (6)

13a (3)

13b (3) 14a+b (2+2+2)

15a (3)

15b (3)

parte 2b (cc. 16-19)

16-17 (12)

18 (6)

19 (6)

parte 2c (cc. 20-25)

20-23+24a+b

(24+33)

25a (3)

25b (3)

parte 2d (cc. 26-31)

26-27 (12)-reprise de 16-17

28-29 (12)-reprise de 11-12

30-31 (12)

parte 3 (cc. 32-43)

32-33-34-35 (12+12)

36-37(12)

38-39 (12)

40-41 (3+3)(3+3)

42-43 (12)

parte 4 (cc. 44-53)

<u>44-45 (6+6)</u>	<u>46-47 (6+9)</u>
	48 (6)
	<u>49-50 (6+6)</u>
	51 (6)
	52 (6)
	53 (6)

parte 5 (cc. 54-61)

<u>54-55 (12)</u>
<u>56-57 (12)</u>
<u>58 (6)</u>
<u>59 (6)</u>
<u>60-61 (6+6)</u>

parte 6 (cc. 62-64)

<u>62 (6+6)</u>
63 (6+6)
64 (3+3)

parte 7 (cc. 65-71)

<u>65-66 (12)</u>	
67-68 (12)	<u>69-70 (12)</u>
	71 (6)

Coda (cc. 72-74)

<u>72-74 (18)</u>

Tabla 3.3: Debussy, *Ondine*, análisis formal realizado basado en sistema aditivo por yuxtaposición de imagen-reflejos.

3.2.4. Organización del nivel microformal en *Jeux*

3.2.4.1. Niveles de diseño y organización en *Jeux*

La forma no-continua ha sido considerada por algunos analistas como uno de los recursos formales más recurrentes en *Jeux*, tal como lo expresó Boulez: “La organización general de la obra es tan cambiante de instante a instante como homogénea en su desarrollo”⁶⁷. Otros estudiosos también han indicado la coexistencia de dos procesos a priori contrarios: las discontinuidades y las incipientes “forma de momento” por un lado y los elementos de continuidad por otro⁶⁸. La desconfianza de Debussy hacia un discurso direccional predeterminado, se manifiesta tanto en los aspectos microformales como los macroformales (organización de los elementos mínimos de la composición creando una estructura no predeterminada según modelos formales) creando una discontinuidad en el discurso musical, cuya percepción es muy variada en función de los elementos musicales empleados de entre los cuales se destacan cuatro:

- Fragmentación temática.
- Atomización del material musical.
- Yuxtaposición y fragmentación formal por oposición de bloques.
- No direccionalidad.

Estas características han sido destacadas por Muriel Joubert:

Numerosas partituras están además marcadas por la contraposición de fragmentos de carácter extremadamente variado. Los fragmentos parecen seguirse sin continuidad alguna [...] Los motivos son tan cortos y distintos, heterogéneos, y el cambio tan irregular, y asimismo constante, de espacios opuestos, de colores diferentes, que no permiten al oyente prever nada y le obliga de esa manera a vivir la pieza en el presente,⁶⁹.

Esta característica es asimismo destacada como yuxtaposición por Serge Gut: “Debussy yuxtapone diversos bloques musicales diferentes que dan la impresión de sucederse sin continuidad aparente”⁷⁰.

⁶⁷ BOULEZ, Pierre, *Notes of an Apprenticeship*, A. Knopf, New York, 1968, p. 354: “The general organization of the work is as changeable instant by instant as it is homogenous in its development”.

⁶⁸ COX, *Debussy Orchestral music*, *op. cit.*, p. 50; KRAMER, “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, pp 48-49; SALZMAN, Eric, *Twentieth-Century Music: An introduction*, Prentice-Hall, Inc., Nueva Jersey, 1967, p. 22; WENK, Arthur B., *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, Mass, Twayne Publishers, 1983, p. 73; WHEELDON, Marianne, “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, *op. cit.*, p. 9. Estos distintos enfoques analíticos sobre *Jeux*, destacan siempre la discontinuidad y atomización del material.

⁶⁹ JOUBERT, Muriel “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”, *op. cit.*, pp.138 y 145-146.

⁷⁰ GUT, Serge, “Le prélude de *Pelléas*: les ambiguïtés du contraste et de la cohésion”, *Analyse musicale*, nº 31, mayo 1993, p. 6: “[...] Debussy procède par juxtaposition de blocs musicaux différents qui donnent l'impression de se succéder sans solution apparente de continuité”.

Pero es el propio Debussy el que nos concreta de manera definitiva que de ninguna manera pretendía una desconexión total de la forma, confirmando que siendo una obra de clara tendencia discontinua y lineal en su desarrollo (tomando como modelo a *Petrushka* de Stravinsky) no es una obra radical ni afín a lo que serían un día las teorías de las *moment form*: “Me gustaría hacer algo inorgánico en apariencia y sin embargo bien ordenado en su núcleo”⁷¹.

Debussy también expresó el carácter contrastante de las secciones en *Jeux*, como un proceso sutil de conexiones donde “las conexiones entre ellas puede que sean sutiles, pero existen”⁷². Evans, por otro lado, destaca la focalización en el momento que se hace en *Jeux*: “La dualidad que se encuentra en la estructura de mosaico de “desarrollo no-progresivo” lleva a una sensación de simultaneidad y un enfoque en el momento. La falta de desarrollo en general parece ser una característica esencial del modelo de mosaico, es quizás la manera más crucial de representar un sentido de ahora”⁷³.

Eimert establece o enumera algunos elementos fundamentales para entender desde un punto de vista formal y técnico la obra de Debussy⁷⁴. Discute y elimina la posibilidad de considerar *Jeux* como una forma rondó siendo claramente una forma inusualmente libre: “La forma de la obra, una forma desconcertante y molesta si uno se adhiere a las ideas tradicionales de la estructura y tematicismo, pero un golpe de genio, si uno sabe del principio de ‘variación infinita’ en Debussy, el cual aquí alcanza su ideal más que en ninguna otra obra”⁷⁵.

Pero la definición definitiva del proceso formal que se da en *Jeux* la aporta Larín en lo que denomina “estructura de mosaico”. Todo esto queda organizado y articulado en *Jeux* mediante lo que Larín ha identificado como “levels of design”⁷⁶, un engranaje que crea un mosaico donde las características se pueden calcular en tres niveles: micro,

⁷¹ Trad. por PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *op. cit.*, p. 69, citando a Barraqué, de la carta de Debussy a Louis Laloy (fecha desconocida): “*I would like to make something inorganic in appearance and yet well!ordered at its core*”.

⁷² NICHOLS, 1987, p. 288, de la carta de Debussy a Gabriel Pierné (quien dirigió el estreno de *Jeux* en versión de concierto), 5 de marzo de 1914: “[...] *the link between them may be subtle but it exists*”.

⁷³ EVANS, Laura Jean, *Mosaic Structure in Music*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2003, pp. 24-25: “*The ‘non-progressive development’ of the mosaic structure leads to a sense of simultaneity and a focus on the moment. Lack of overall development seems to be an essential feature of the mosaic model; it is perhaps the most crucial way of depicting a sense of now*”.

⁷⁴ EIMERT, Herbert “Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, pp. 3-20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 4: “*The form of the work, a bewildering and vexing form if one adheres to traditional ideas of structure and thematicism, but a real stroke of genius if one knows Debussy’s principle of ‘endless variation’, which here more than in any other work has made real lead to its goal*”.

⁷⁶ LARIN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 2: “*Debussy’s composed-out musical waves have three general levels of design: (1) a micro level which corresponds to the motivic-thematic particles, processes, and melodic waves; (2) a middle level, which corresponds to the metric grid, metric waves, and the mosaic structure; and (3) a macro-level, which corresponds to the statistical waves, wave groups, and larger sections*”.

medio y macroformal. Larín comenta sobre la forma o niveles de forma en *Jeux*: “Células forman las unidades más pequeñas de 1-2 compases, los módulos se componen de células, normalmente de dos a ocho o más, y corresponden en tamaño con ondas o partes de los mismos, y forman las unidades funcionales básicas de el mosaico”⁷⁷.

La forma similar al “mosaico” se realiza jerarquizando tres tipos de elementos y unidades: *células-motivos*, *módulos* y *secciones*.

Primer nivel: nivel microformal, que corresponde a las partículas motivico-temáticas, los micro procesos y los arabescos.

Segundo nivel: nivel mesoformal, lo que corresponde a los módulos, primeros bloques o estructuras de mosaico.

Tercer nivel: nivel macroformal, lo que corresponde a grupos de módulos o mosaicos que crean grandes bloques y/o secciones. Estas grandes secciones serán reguladas por un tempo que crea la ilusión de unificación del material.

Estos tres niveles son los niveles generales de diseño. Cada nivel se puede subdividir y existe un cierto solapamiento entre ellos.: se combinan para formar unidades mayores:

- El bloque de construcción más pequeño en el nivel micro es la nota, la cual se combina para formar fragmentos motivicos y motivos.
- El bloque de construcción más pequeños del nivel medio de la estructura del mosaico es la célula, que se combina para formar módulos y secciones.
- Un bloque mayor a menudo se compone de dos o más módulos de mosaico.

La transformación temática, la continuidad, la discontinuidad y la fragmentación cohabitan para crear lo que se ha denominado una estructura de mosaico. La dialéctica de la continuidad y la discontinuidad también se destaca a través del cambio, la interrupción, la inhibición y la reversión del proceso. Larín comenta o habla de partículas para referirse a tratamientos temáticos que hace Debussy en *Jeux*, acercándose a las teorías de Lisciani acerca de la atomización del material musical:

Las partículas motivico-temáticas de *Jeux* son pequeñas, relativamente autónomas, y de composición abierta. Estos motivos y fragmentos forman los bloques de construcción de la mayoría de procesos y estructuras, y son generados por un proceso aditivo y combinatorio. El proceso evita el desarrollo y es "inorgánico" [comparado con] en el sentido tradicional de transformación gradual lineal incorporando elementos de continuidad y discontinuidad, tanto el proceso como el objeto⁷⁸.

⁷⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 6: “Cells form the smallest units of 1-2 measures in length Modules are made up of cells, usually two to eight or more, correspond in size with waves or parts thereof, and form the basic functional units of the mosaic”.

⁷⁸ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, op. cit., p. 46. “The motivic-thematic particles of *Jeux* are small, relatively self-contained, and open-ended. These motives and fragments thereof form the

Eduardo Larín afirma con esta visión del proceso temático en *Jeux*, que el nivel micro está conformado por partículas motivico-temáticas y procesos de adición y recombinación entre las diversas partículas, autónomas, independientes pero sin estar definidas por cadencias armónicas, y por tanto, susceptibles de ser situadas libremente en el espacio. Eimert menciona los procesos de adición en *Jeux* como de “crecimiento orgánico” y “principio formal ornamental-vegetativo”. Otros autores han recalcado este sistema generativo de material. Eimert se refiere a la “coherencia asociativa y motivica de las formas melódicas en la pieza” y crea una “tabla, tapiz de asociaciones” para mostrar las conexiones entre los diferentes motivos⁷⁹.

3.2.4.2. Síntesis aditiva de motivos

Una característica notable de *Jeux* de Debussy es el proceso musical que se da en lo que podríamos denominar una forma cíclica. Este proceso se caracteriza por:

- Reciclaje-transformación continua de partículas y motivos.
- Este reciclaje se produce dentro de una serie de secciones-eventos.
- Las secciones y eventos presentan la dualidad continuidad y discontinuidad.

Aunque hay elementos discontinuos dentro de *Jeux*, existe una continuidad subyacente, en gran parte debido a la acumulación y percepción global de las secciones. El proceso cíclico de *Jeux* resulta de la utilización de motivos en continua regeneración, y ondas melódicas trabajando conjuntamente, en diferentes niveles. Eimert introduce el concepto de olas sonoras para definir y explicar la dualidad continuo-discontinuo de las secciones en *Jeux*: “En *Jeux* el repertorio de temas y motivos es considerablemente mayor que en la práctica formal de lo habitual. Estas figuras en su mayoría se repiten una o dos veces, y luego se sumergen. Las repeticiones garantizan la inteligibilidad en el sentido habitual, pero aumentan incomprensiblemente en la medida en que el material repetido es constantemente nuevo”⁸⁰.

La coherencia temática en *Jeux* viene dada por el uso de formas y contornos simples. Pasler se refiere a la idea de “motivos cortos, de dos compases, reconocibles

building blocks of the larger motivic- thematic process and structures, and are generated by an additive and combinatorial process. The process is non-developmental and ‘inorganic’ in the traditional sense of gradual, linear transformation and incorporates elements of continuity and discontinuity, process and object”.

⁷⁹ Larín habla de waves u olas sonoras.

⁸⁰ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 6: “The traditional predictability of music is not sacrificed at all. In *Jeux* the repertoire of themes and motives is considerably larger than in usual formal practice. These figures are mostly repeated once or twice, then they submerge. The repetitions guarantee comprehensibility in the accepted sense, but incomprehensibility increases in so far as the material repeated is constantly new”.

flexibles y fáciles de manipular”⁸¹. Barraqué habla de “tema[s]-objeto”⁸², que no se desarrolla[n], sino que se repite[n] y se recombina[n] continuamente.

Larín describe al sistema de asociación por adición motivica en *Jeux* como una técnica de no transformación evolutiva donde “[l]as partículas motivicas de Debussy se caracterizan por un tipo de invariancia bajo transformación”⁸³ que funcionan como ideas motivicas, o a veces similares a “temas nucleares”, tal como se utiliza en Oriente Medio y la música gamelan. Trezise introduce una idea similar en su análisis de *La Mer*. En dicho análisis propone que Debussy hace uso de una multiplicidad de permutaciones sobre uno o dos diseños principales definiendo a esta técnica o proceso “constelaciones de motivos”⁸⁴, de manera similar a como Eimert se refería en *Jeux* a “circulación vegetativa”.

La técnica que aparece en *Jeux* se basa en el uso de pequeños intervalos como elementos unificadores de la substancia musical. Existe una auto-similitud en *Jeux* de los materiales además de existir una variación libre en los diseños motivicos⁸⁵:

Las partículas motivicas y arabescos forman parte de una alternancia en general y síntesis de materiales diatónicos y cromáticos en los que los motivos y temas se componen de escalas diatónicas, modales, pentatónicas, armónicas (o acústicas), cromáticas, de tonos, octatónicas, y otros tipos simétricos o por intersección y combinación de éstas, resultando en una modalidad cromática más exótica⁸⁶.

La estructura no se percibe como algo amorfo debido a que casi todos los temas y motivos de *Jeux* presentan un ámbito melódico que corresponde a un intervalo de segunda o tercera menor-mayor. La tonalidad no determina las relaciones de altura en Debussy. Existen dos colecciones de motivos tipificados según su perfil, su contorno y contenido interválico. Los temas y motivos principales en *Jeux* presentan una similitud en su contorno así como una unidad en los intervalos o el intervalo que conforman los

⁸¹ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *op. cit.*, p. 61-63: “a short, clearly recognizable motive that is flexible and easy to manipulate [...] The thematic motifs of *Jeux* are likewise very short, often two measures long or constructed from two single-measure building blocks”.

⁸² BARRAQUÉ, Jean, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 154: “thème-objet”.

⁸³ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 2: “Debussy’s motivic particles are characterized by a kind of invariance under transformation”.

⁸⁴ TREZISE, Simon, *Debussy: La Mer*, *op. cit.*, p. 84: “motivic constellations”.

⁸⁵ Este rasgo de autosimilaridad es citado por muchos autores y se les ha dado distintos y variados nombres a los procesos de circulación vegetativa.

⁸⁶ PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, *op. cit.*, pp 114-124: “The motivic particles and arabesques form part of an overall alternation and synthesis of diatonic and chromatic materials where in motivic-thematic shapes are composed from diatonic modal, pentatonic, overtone (or acoustic), chromatic, whole-tone, octatonic, and other symmetrical scales, or from an intersection and combination of these, resulting in a more exotic chromatic modality”.

límites de los temas. Según su contenido interválico, los temas en *Jeux* se clasifican en dos colecciones:

- Motivos arabescos. Caracterizados por un ámbito de tercera mayor-menor. Casi todos los temas o arabescos en *Jeux*.
- Temas no basados en dichos intervalos, motivos y temas como tal.

Debussy también crea variaciones menos reconocibles de ideas motivico-temáticas, de ahí la idea de la transformación y por lo tanto, en consonancia con la estética de Debussy, las similitudes entre estas partículas motivicas son a menudo “sutiles” o inconscientemente percibidas. Este cambio en la importancia del estatuto del intervalo dentro de la construcción de un motivo crea una organización del espacio sonoro donde el motivo no va a ser considerado solamente bajo criterios armónicos-expresivos.

Según Richard S. Parks las relaciones motivicas o interrelaciones se crean mediante una “constante reiteración de sonoridades centradas en un reducido número de colecciones interválicas y vectores interválicos”⁸⁷. Esto crea una auténtica homogeneidad en *Jeux*. Todos los motivos, temas y subtemas están compactados y agrupados de manera muy densa en su proyección vertical y horizontal creando una textura flexible, no homogénea o por el contrario muy compactada si así lo desea el compositor.

La adecuación o la creación de un nuevo modo de escucha en *Jeux*, así como en el resto de obras que se basan en la yuxtaposición fragmentada del material, es lo que Boulez denomina: “un modo de escucha dirigido hacia el instante”⁸⁸ como asimismo lo comenta Muriel Joubert:

En *Jeux*, los temas y las tonalidades no parecen nunca llegar a término y se interrumpen mutuamente de manera continua [...] La evitación del desarrollo y el lirismo así como los cortes melódico-armónicos temporales o espaciales, llevan a la impresión de un *collage* de pequeños grupos de compases (a veces del tamaño de sólo uno o dos compases)⁸⁹.

⁸⁷ PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy*, op. cit., p. 67: “The constant reiteration of sonorities embodied in a small number of pc set genera is a structural, unifying device in *Jeux*, but unification of the musical surface is achieved more obviously through myriad thematic and pc set interconnections by which each of the ballet’s prominent motives may be related to the opening gesture”.

⁸⁸ BOULEZ, Pierre, “Notes pour une encyclopédie”, en *Points de repère*, París, Bourgeois, 1968, p. 218.

⁸⁹ JOUBERT, Muriel, “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”. op. cit., p. 139.

Richard Parks identifica cuatro géneros principales interválticos, colecciones interválticas o gamas armónicas de las cuales se infiere todo el material motivico que se reordena a modo de *collage*, en *Jeux*. Sin embargo, tras el análisis sólo se ha podido constatar la existencia de dos que generan distintas variaciones:

Cromático



Diatónico



Ejemplo 3.2: Células cromáticas y diatónicas en *Jeux*.

Los motivos (partículas-motivos) en *Jeux* son creadas y ordenadas según dos variables:

- Los límites o ámbito de tercera (M-m).
- El contorno del gesto, permutando las notas que contiene el marco-ámbito de tercera menor-mayor aportado por las células cromática y diatónica.



Ejemplo 3.3: Células interváltica de contorno en *Jeux*.

Independientemente del contenido o color armónico elegido, ya sea, cromático o diatónico, el ámbito, la forma y el diseño de los motivos permanece, aportando coherencia y unidad. Se aplica al diseño y al contorno de un modo determinado que afecta a su percepción. Este es el recurso de variedad armónica principal en *Jeux*. No existe una armonización sino una modelización. Este sentido constructivo está totalmente unido al concepto que luego acuñará Tristan Murail, de objeto sonoro. Se percibe el modelo pero cambia siempre en sus aspectos topológicos. Se puede afirmar entonces que en *Jeux*, la unidad de materiales que exhiben los principales elementos temáticos, motivos y submotivos (incluidos contornos de escalas, figuras secundarias, etc) proyectan un intervalo de tercera menor o mayor (sexta menor o mayor). La

repetición exacta o reiteración motivica será una herramienta más, disponible para dar cohesión en la obra, pero no será ya la única:

cc. 1-4.



cc. 48-49.



cc. 9-10.



c. 28.



c. 59.



cc. 59-60.



cc. 84-87.



cc. 411-412.



Ejemplo 3.4: Formación de imágenes-agregados y combinaciones por síntesis aditiva en *Jeux*.

Jann Pasler ha identificado igualmente un proceso fundamental que define y crea la forma de mosaico en *Jeux*, la adición a un nivel microformal: “Los motivos en *Jeux* muestran cualidades asociativas aditivas y coherencia en los contornos motivicos. Debussy concede más importancia a la escritura lineal que al carácter de una melodía. Nombra como la forma base de todo tipo de arte a los principios de ornamento y aquí expresamente quiere hacer una distinción con la palabra ‘adorno’. Debussy usa la palabra ‘arabesque’”⁹⁰.

Barraqué comenta a este respecto: “Un proceso similar de constante introducción de nuevos motivos, mientras se da una transformación de la forma y la función de motivos ya usados se encuentra en *Gigues* de las *Imágenes* para orquesta”⁹¹.

Larín, Eimert y Pasler han demostrado que todos los motivos de este ballet tienen el mismo contorno; Debussy trata los motivos como fórmulas melódicas. Son ideas que retornan a lo largo de toda la pieza, a veces incluso metamorfoseándose en nuevos motivos. Los “temas-objetos” no se desarrollan sino que se repiten, se dividen y se recombinan siempre de manera renovada o novedosa. Las propiedades de autosimilitud responden a este tipo de técnica basada en la combinación de células que ha sido también identificada por Pasler y definida como “aditiva”. Las células se combinan en procedimientos similares a los permutacionales haciendo que siempre sea distinta la percepción de los mismos. Esto unido a las diversas instrumentaciones y orquestaciones⁹² a los que son sometidos, crea un tapiz similar en su totalidad, pero creado de múltiples variantes de los componentes, que también se ha denominado mosaico⁹³.

Los motivos en *Jeux* presentan niveles de similitud muy altos en su contorno. Debussy genera “familias” de motivos relacionados a través del uso de las variaciones secundarias y así sucesivamente. Pasler se refiere a la idea de “un motivo corto, claramente reconocible, que es flexible y fácil de manipular”⁹⁴ y Barraqué habla de “temas-objetos”⁹⁵.

⁹⁰ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *op. cit.*, p. 9: “*Motives in Jeux show associative, additive qualities and motivic coherence of the melodic shapes. Debussy attaches more value to linear writing than to the character of a melody. He names as the basis form of all types of art the principles of ornament and here expressly wants to distinguish between the word ‘ornament’. Debussy uses the word ‘arabesque’.*”

⁹¹ BARRAQUÉ, Jean, *Debussy, op. cit.*, p. 181: “*A similar process of constantly introducing new motives while transforming the shape and function of old motives can be found in Gigues from the orchestral Images.*”

⁹² Véase PARKS, Richard, *The music of Claude Debussy, op. cit.*, pp. 259, 261, 262, 263 266.

⁹³ Similares procedimientos se han comentado ya que aparecen en el primer cuadro de *Petrushka* de Stravinsky.

⁹⁴ PASLER, Jann, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁵ EIMERT, Herbert, “Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 12.

cc. 9-10.



cc. 49-50.



Ejemplo 3.5: imagenen-motivo a,b,c,d en *Jeux*.

De la permutación o combinación de ab y cd surge un nuevo motivo bd.

cc. 9-10.



cc. 49-50.



cc. 59-60.



Ejemplo 3.6: Formación de imagen-motivo bd por síntesis aditiva en *Jeux*.

Cada sección de *Jeux* tiene su propio motivo característico así como una paleta de color instrumental propia. Cada sección se basa en la repetición de una idea dominante, dotándola de su propio sentido diferente de tiempo y dando lugar a una expectativa de que el mismo material podría continuar indefinidamente. El contraste y la variedad son preocupaciones secundarias dentro de las secciones.

Un aspecto de esta técnica es que la pieza, su resultado global, es de una homogénea discontinuidad o una no homogénea variedad, organizada en su multiplicidad, tal como lo sugiere John Mac Guinness: “*Jeux*, a pesar de presentar una verdadera red de actividad motivica, deja la impresión de no homogeneidad, sino de variedad. Esto es quizás atribuible al hecho de que la forma en que manipula Debussy los motivos en *Jeux* también parece tener mucho en común con los motivos ‘adicionales’ característicos de la música de Stravinsky”⁹⁶.

⁹⁶ McGUINNESS, John Randolph, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, op. cit., p. 14: “*Jeux*, although a veritable blanket of motivic activity, leaves the impression not of homogeneity, but of variety. This is perhaps attributable to the fact that the way in which Debussy manipulates *Jeux*'s motives also seems to have much in common with the ‘additional’ motivic features of Stravinsky's music”.

Eimert pone gran énfasis en la percepción de ausencia de desarrollo en Debussy, lo que sugiere que había rechazado todo tipo de retórica en la continuación de sus temas, especialmente el tipo de estructura melódica que se analiza como antecedente-consecuente. *Jeux* es más extrema en este asunto que “*Jeux de vagues*”⁹⁷.

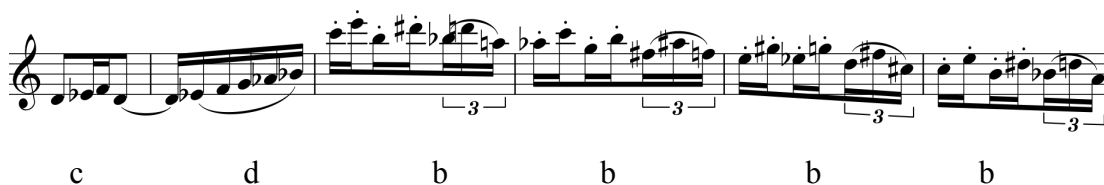
Los motivos a, b, c y d son fáciles de rastrear. Comparten un diseño-contorno de terceras menores-mayores. Esto es aplicable a sus versiones posteriores, incluyendo proliferaciones y dispersaciones a otras alturas mediante el sistema de imágenes reflejo del cual hace uso Debussy. Al principio, b y d permanecen como algo distinto, o mantienen sus características individuales orquestados para dos instrumentos diferentes en los cc. 53-54. Sin embargo, el par bd aparece como una sola frase interpretada por un instrumento en cc. 57-58, 59-60, y 61-62. Los elementos a, b, c, y d retornan a lo largo de *Jeux* en cadenas realizadas por sus distintas permutaciones:

-cc. 118-21, forman un grupo más extenso cdbd.



Ejemplo 3.7: Debussy, *Jeux*, cadenas de células realizadas por permutación y adición cc. 118-121.

-cc. 122-123 y cc. 126-127, b y d se recombinan para hacer una nueva cadena de pares, cd bb bb db. Este proceso de permutación de ideas preexistentes caracteriza a *Jeux*. La permutación de motivos a, b,c,d y la percepción de regeneración del material sin hacer uso de la variación




Ejemplo 3.8: Debussy, *Jeux*, cadenas de células realizadas por permutación y adición cc. 122-127.

⁹⁷ En *La Mer*, los motivos están en constante propagación por derivación de los motivos anteriores, y la repetición se hace cada vez más importante a medida que avanza el trabajo. Sin embargo, si bien existen momentos de recapitulación en “*Jeux de vagues*”, se llega a un nivel sin precedentes de exposición de nuevo material, o material sólo vagamente derivado de los elementos motívos anteriores.

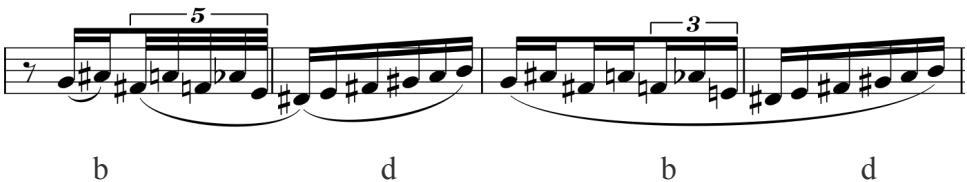
Sólo uno de los motivos mantiene su identidad, el par cd. El contorno de este diseño motivico es siempre el mismo: ascendente y descendente. Está asimismo sujeto a un proceso de renovación. Se escucha por primera vez en c. 6, y se repite a lo largo de la pieza, sin embargo, su papel oscila continuamente entre figura y fondo:

cc. 9-10. cc. 49-50.



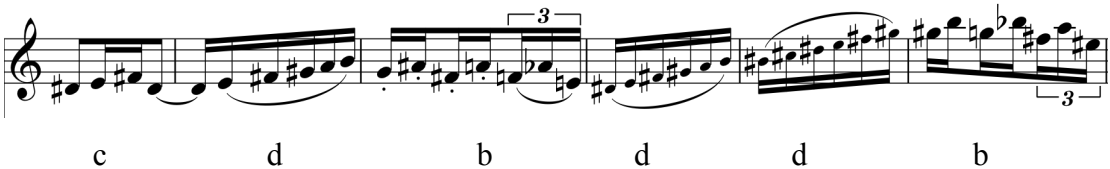
a b c d

cc. 53-54. cc. 57-58.



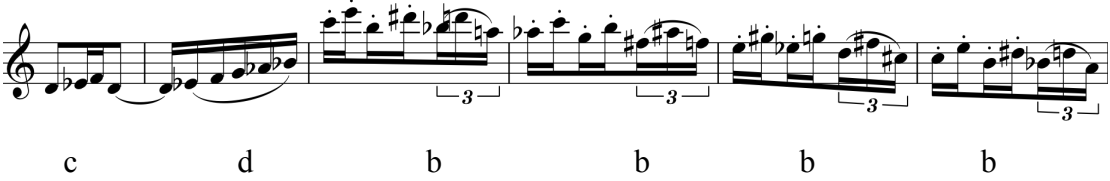
b d b d

cc. 14-19.



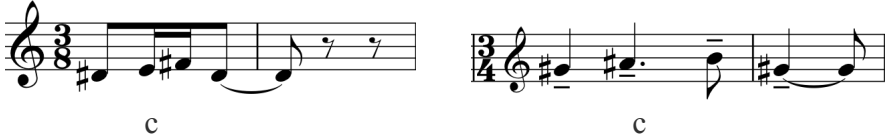
c d b d d b

cc. 51-56.



c d b b b b

c. 49. Deriva en c. 677.



c c

Ejemplo 3.9: Debussy, *Jeux*, evolución y creación de cadenas de imágenes por sistema aditivo mediante permutación de motivos.

3.2.5. Generación de estructuras mediante sistema de imagen-reflejo en *Jeux*

El proceso de imagen-reflejo ya visto en *Ondine* es la figura principal sobre la cual se articula *Jeux*. Según Eimert, la evolución y transformación de imágenes obedece a un principio de florecimiento vegetativo. Eimert habla directamente de “organicismo” en relación a la organización y creación de material temático en *Jeux* de Debussy: “Ninguna hoja del legendario árbol creado por Debussy es igual a las demás, y sin embargo todas ellas pertenecen al mismo árbol. Diferentes elementos aparecen en la misma onda-momento unitaria, y en el proceso, lo que es muy diferente se manifiesta en los motivos y los temas que sobresalen”⁹⁸.

La técnica de imagen reflejo determina la forma mosaico que se da en *Jeux*. Esta técnica se basa en la fragmentación del discurso a través de una oposición de materiales independientes pero relacionados entre sí. La pieza comienza con “semillas” fragmentarias o materiales germinales que se combinan y se desarrollan conforme se desarrolla la pieza, dando una sensación de crecimiento. A medida que la pieza se desarrolla, las ideas se adicionan y mezclan unas con otras creando un nuevo concepto formal en palabras de Jean Barraqué:

A partir de *La Mer* (1905), Debussy creó un nuevo concepto formal que podría llamarse *forma abierta*, que encontró su completo desarrollo en *Jeux* y sus últimas obras: un procedimiento de desarrollo en el que los conceptos de exposición y el desarrollo coexisten en un flujo interrumpido, permitiendo a la obra ser impulsada por sí misma sin recurrir a ningún modelo preestablecido⁹⁹.

La discontinuidad no direccional en *Jeux* se obtiene mediante el manejo de unas pocas ideas. El proceso que se observa en los compases iniciales en *Jeux* refleja el modo en que Debussy crea el resto de módulos, bloques y mosaicos en el resto de la obra. El motivo ab satura y ayuda a definir la primera sección principal de la pieza después del preludio de apertura:

⁹⁸ EIMERT, Herbert, “Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 13: “No bloom on Debussy’s legendary tree is quite like another, and yet they all belong to the same tree. Even different elements appear within the same unitary wave-moment, and in the process, what is markedly different is manifested in motives and themes that are striking”.

⁹⁹ BARRAQUÉ, Jean, “*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes”, *Analyse musicale*, vol. 12/3, junio 1988, p. 15: “À partir de *La Mer* (1905), Debussy créa un nouveau concept formel que l’on peut appeler forme ouverte, qui trouvera son plein épanouissement dans *Jeux* et les dernières œuvres: un procédé de développement dans lequel les notions mêmes d’exposition et de développement coexistent en un jaillissement ininterrompu, qui permet à l’œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d’aucun modèle préétabli”.



a

b

Ejemplo 3.10: Debussy, *Jeux*, cc. 9-10, violas.

Mediante síntesis aditiva de motivos-partículas se crean nuevas formaciones, nuevos motivos-imágenes y mediante fragmentación o derivación de elementos, siguiendo los límites impuestos por la célula unificadora de tercera menor, se crean micromotivos auxiliares o atomizaciones por derivación:



a

b

c. 18 (trompas)

c. 30 (violas)

c. 34 (maderas)



b



b'



b''

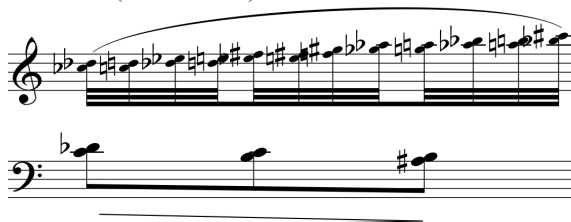
Ejemplo 3.11: Debussy, *Jeux*, atomización por derivación.

c. 15 (cuerdas pizz.)

c. 18 (violines 1)



x



y

Ejemplo 3.12: Debussy, *Jeux*, cc. 15-18, cuerdas.

Una vez finalizada la primera sección, se introduce la imagen motivo más recurrente y reconocible, la creada por el binomio de motivos cd:

cc. 9-10 (violas)

cc. 14-15



a

b



c

d

Ejemplo 3.13: Debussy, *Jeux*, cc. 9-10, 14-15, violas.

The first staff of music shows a sequence of notes and rests. The notes are: a quarter note C (labeled 'c'), a quarter note D (labeled 'd'), a quarter note B (labeled 'b'), a quarter note D (labeled 'd'), a quarter note D (labeled 'd'), and a quarter note B (labeled 'b'). There are also some rests and accidentals (sharps and flats) that are not explicitly labeled.

Ejemplo 3.14.

El resultado global en la sección 1 y 2, es el de un tapiz, de un mosaico donde no hay predictibilidad de que un motivo, submotivo o célula puede seguir a otro, creando una discontinuidad controlada dentro de una estructura tipo mosaico:

C. 1 2 3 4 5 6 7 9
a a tono
crom crom entero-----

C. 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 42
a b a a b x x a b a b a a b a b b' b' b b' b'' b''
y y
z z z

C. 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77
c d b d d b b d b d b d d d d d d transición-----

C. 78 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102
c' c' c' c' c' c' c' c' cb cb c' c' c' c' cb cb c' c' cb

Tabla 3.4: Debussy, *Jeux*: tapiz mosaico formal por yuxtaposición de motivos a,b,c,d,x,y, cc. 1-102.

Scherzando (Tempo initial)

p léger

pp

p

pp

p

p

cresc.

molto

Ejemplo 3.15: Debussy, *Jeux*, cc. 9-38, reducción para piano realizada por el autor.

Los contrastes y la alternancia de los motivos en las anteriores formas de repetición, por ejemplo, abab, producen el retorno, la interpolación y la perceptible estratificación de los materiales. El retorno o la repetición de los materiales después de una intervención contrastante hace hincapié en la similitud estructural y proporciona una definición de la estructura de mosaico.

Las organizaciones repetitivas o estructuras repetitivas de organización, tipo “abab” o las ternarias (aba), contribuyen a un efecto cíclico y de cierre. La interpolación consiste en la interrupción temporal y la alternancia con un proceso secundario, mientras que el sentido definido por Edgar Cone de estratificación consiste en una alternancia más sostenida de los procesos.

Debussy emplea la estratificación en *Jeux*, mediante la forma de yuxtaposición por estratificación pero es más frecuente que se cree una forma más sencilla y corta que Kinariwala llama “Intersección a través de la interpolación”¹⁰⁰:

I. cc. 1-46. Prélude

A. 1-8.	B. 9-18.	C. 19-29.	D. 29-39.	E. 39-42.	F. 43-46.
A	B (a-b-x-y)	(a-b-x-y)	(b-x-y-z)		A

II. cc. 47-141.

A. 47-62.	B. 62-83.	C. 83-98.	D. 99-109.	E. 118-138.	F. 138-141.
A (db)	(d)+transición	cb simbiosis	cb mutación	A	

Tabla 3.5: Debussy, *Jeux*, diagrama formal, secciones 1 y 2, cc. 1- 141.

Cada sección en *Jeux*, se percibe como un evento unitario, con características de construcción propias. Estas características definen la percepción de creación de tensión, volumen, densidad o su disminución y puede ser visualmente mostrada con un simple gráfico, en este caso, representando a sección II, cc. 47-141:



¹⁰⁰ KIRANIWALA, Neela Delia, *Debussy and Musical coherence: A Study of Succession and Continuity in the Preludes (Repetition)*, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1987. pp. 117-118.

3.2.6. Forma mosaico por adición de células y bloques en *Jeux*

Como observa Boulez, para Debussy “la forma nunca está dada”¹⁰¹. Por el contrario, surge del impulso creador contenido en cada idea musical y, por lo tanto, da lugar a una configuración exclusiva en cada obra.

La organización del material en *Jeux* presenta ciertos procedimientos que hacen que no se perciba la obra como algo caótico, pero al mismo tiempo el resultado no es previsible. Estos procedimientos se basan en repeticiones inmediatas del material formal o lo que se ha denominado anteriormente en el análisis de *Ondine*, sistema de proliferación aditivo por imagen-reflejo. Arthur Wenk describe este procedimiento como sigue: “En lugar de desplegar una larga línea melódica, Debussy frecuentemente divide la unidad individual en uno o dos niveles creando fragmentaciones horizontales así como verticales de la textura musical”¹⁰².

No es la primera vez que se denomina e identifica como mosaico a este tipo de escritura, y similares procedimientos han sido definidos e identificados por analistas y estudiosos para analizar también la música de Boulez¹⁰³ o Messiaen. Stefan Keym define la forma de *Saint Francois d'Assise* como mosaico: “A través de la repetición frecuente y la variación de los módulos, Messiaen crea patrones diferentes que se combinan para formar un mosaico musical sofisticado y flexible”¹⁰⁴.

La forma mosaico en *Jeux* es la resultante de varios procesos que se unen o complementan entre sí, denominados niveles de organización. Según Larín, en *Jeux* la estructura de mosaico se compone de tres tipos de unidades: las células, los módulos y las secciones. “Las células forman las unidades más pequeñas de 1-2 compases, los módulos se componen de células, normalmente de dos a ocho o más, y se corresponden en tamaño con ondas o partes de las mismas, y forman las unidades funcionales básicas del mosaico”¹⁰⁵.

¹⁰¹ BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*, op. cit., p. 22: “Form is never given [in Debussy]”.

¹⁰² WENK, Arthur B, *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 73: “Debussy frequently splits the individual unit into two or more layers, producing a horizontal as well as a vertical fragmentation of the musical texture”.

¹⁰³ Como se observa en la sección VII, cc. 54 a 125, de su obra *Anthemes 2* (1997), basada en la disposición fragmentada y de imposible previsibilidad de 4 de los 7 principales motivos- móviles de la obra.

¹⁰⁴ KEYM, Stefan, “The art of the most intensive contrast”: Olivier Messiaen’s mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d’Assise*” en *Messiaen Studies*, Robert Sholl, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 191: “Through the frequent recurrence and variation of the modules, Messiaen creates different patterns that are combined to form a sophisticated and flexible musical mosaic”.

¹⁰⁵ LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, op.cit., p. 6: “Cells form the smallest units of 1-2 measures in length modules are made up of cells, usually two to eight or more, correspond in size with waves or parts thereof, and form the basic functional units of the mosaic”.

Las células¹⁰⁶ forman las unidades más pequeñas, las cuales unifican los motivos-imágenes a-b-c-d de 1-2 compases de longitud. El nivel microformal se basa en la creación y definición de los binomios de motivos a-b-c-d. Los módulos se componen de combinaciones de motivos, constan normalmente de dos a ocho compases y se corresponden en tamaño con las frases y sus partes. Forman las unidades básicas funcionales del mosaico. Las secciones se componen de módulos¹⁰⁷ formando patrones del tipo ABAB que son relativamente autónomos. La resultante total, por oposición de bloques, será cercana a una estructura en mosaico.

Estos tres niveles son los niveles generales de diseño. Cada nivel se puede subdividir y existe un cierto solapamiento entre ellos. Existirán bloques de construcción mínima en cada nivel que se combinarán para formar unidades mayores:

- El bloque de construcción mínimo es la nota, la cual se combina para formar las células interválicas y de contorno de tercera menor o mayor.
- El bloque de construcción más pequeño del nivel medio en la estructura de mosaico es el motivo, que se combina para formar módulos y secciones.

Además del aspecto aditivo lineal de las unidades de mosaico, hay también una superposición o estratificación de las partes dentro de las células y módulos. Wenk señala que en *Jeux* “Debussy con frecuencia divide la unidad individual en dos o más capas, produciendo una fragmentación horizontal y vertical de la textura musical”¹⁰⁸. Esto ocurre en diferentes grados, que van desde la simple superposición de elementos rítmicamente regulares y entrelazados, hasta la estructura en capas o heterofónica. Debido a la influencia del gamelán en Debussy, las partes a veces contienen elementos heterofónicos entrelazados. La estructura de mosaico se produce a través de un proceso aditivo y secuencial. Las células se repiten para formar módulos mientras que los módulos suelen ser contrastantes y tienen un mayor sentido de confrontación y yuxtaposición. La repetición de las células tiene una función de constructor de formas que proporciona redundancia y coherencia estructural y permite a las células agruparse en módulos mediante la auto similitud, una propiedad fractal.

¹⁰⁶ El concepto de una célula es diferente a la de un motivo ya que la célula es la unidad fundamental de un organismo musical y es un elemento indivisible. La célula de terceras menores en *Jeux* unifica los motivos a,b,c,d y se crean imágenes, que a partir de sus reflejos crean módulos y secciones.

¹⁰⁷ Esta terminología será más tarde adoptada por De Pablo para definir sus propios sistemas de células independientes y autónomas.

¹⁰⁸ WENK, Arthur B., *Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 73: “Debussy frequently splits the individual unit into two or more layers, producing a horizontal as well as a vertical fragmentation of the musical texture”.

Pomeroy proporciona una descripción del uso en Debussy de la estructura de mosaico, mediante la integración de ideas motivico-temáticas y su construcción:

Debussy integra estas ideas temáticas en las grandes secciones a través de una técnica característica donde unidades [similares a] arabescos, por lo general de dos compases de longitud, se combinan a través de un proceso de encadenamiento. Esta técnica constructiva es tan frecuente como para constituir uno de sus rasgos estilísticos más fácilmente identificables. La identidad de las unidades, como tales, se conforma mediante contrastes simétricamente balanceados y yuxtaposiciones, en elementos tales como motivos, textura y ritmo armónico (también, por supuesto, los parámetros secundarios de la instrumentación, la dinámica y así sucesivamente); formas mayores se generan por el encadenamiento jerárquico de las unidades y sus compuestos¹⁰⁹.

La estructura creada por Debussy en mosaico evoluciona desde simples módulos por bloques con niveles de intensidad constante a módulos con un aumento y disminución de los niveles de intensidad correspondientes a las partes de cada evento. Otros módulos dentro de la estructura de mosaico sirven como transiciones o puentes.

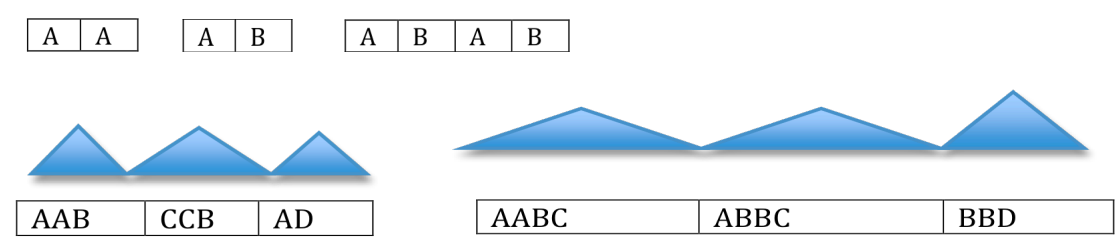


Tabla 3.7: estructura modular en *Jeux*.

La estructura de mosaico tiene una calidad de composición abierta. Su construcción combinatoria y permutacional ha apelado a formas de construcción abiertas, en las que las unidades de mosaico pueden volver a combinarse y la fragmentación modular de los materiales produce un sentido de discontinuidad y de no-conclusión. Según Larín¹¹⁰, la estructura mosaico presenta las siguientes características:

- Es aditiva.
- Es combinatoria.
- Existe una nivel alto de discontinuidad y un desarrollo no lineal.

¹⁰⁹ POMEROY, Boyd, “Debussy’s Tonality: a Formal Perspective”, *op. cit.*, p. 159: “Debussy integrates such thematic ideas into larger formal sections via a characteristic technique whereby arabesque-like units, typically two bars in length, are combined through a chain-like process. This constructive technique is so prevalent as to constitute one of his most readily identifiable stylistic traits. The units’ identity as such is established by symmetrically balanced contrast and juxtaposition in factors such as motive, texture, and harmonic rhythm (also, of course, secondary parameters of instrumentation, dynamics and so forth) larger form is generated by the chaining of units and their compounds”.

¹¹⁰ Cfr, LARÍN, Eduardo, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 13.

Evans comenta sobre la estructura de mosaico en *Jeux* que “la impresión de simultaneidad del conjunto se logra mediante un conjunto de formas, en apariencia siempre presentes, que se pueden intensificar o variar de forma independiente sin afectar a un progreso general hacia un final”¹¹¹. Evans sugiere que la estructura de mosaico consiste en un “desarrollo no progresivo”¹¹². Según se observa en los procesos que se producen en *Jeux*, esto permite la entrada de múltiples niveles de desarrollos no lineales y no progresivos, imposibles por otro lado de obtenerse en músicas con una función tonal y en la música basada en frases y formas cerradas y regulares del clasicismo y del romanticismo. Así entran en juego otros tipos de procesos y el “desarrollo” es posible dentro de la estructura de mosaico, mediante el uso de procesos de repetición, permutación, variación, ornamentación y fragmentación.

La forma en *Jeux* esta organizada a distintos niveles (micro, medio, macro) y el resultado global viene determinado por la organización de materiales en bloques-mosaicos distintos. El aspecto aditivo y combinatorio de la estructura de mosaico es similar a la de arabescos, que consiste en pequeñas unidades que se repiten y se combinan (o “son tejidas”) en grandes patrones. Sin embargo, los arabescos musicales hacen hincapié en los elementos de similitud y continuidad, mientras que la estructura de mosaico hace hincapié en los elementos espaciales, discontinuos y de final abierto.

El proceso basado en oleadas de sonido proporciona una continuidad y el flujo que subyace unifica los módulos sucesivos, incluyendo las repeticiones, los contrastes, alternancias, retornos-reprises. Los procesos macroformales en *Jeux* se hacen por adición y atomización de los materiales base. Tanto la primera sección como la última en *Jeux* ejemplifican los procesos que se dan en el resto de secciones y partes. Considerando todos los aspectos ya mencionados del nivel microformal y medio, podemos entonces distinguir secciones bloques y mosaicos que conforman un plano macroformal no homogéneo. Tomando como modelo este proceso podemos analizar el resto de secciones. Como ejemplo mostramos el resultado del análisis basado en la identificación de los primeros grupos de módulos de motivos.

¹¹¹ EVANS, Laura Jean, *Mosaic Structure in Music*, op. cit., p. 20: “The impression of simultaneity of the whole is achieved through a collection of seemingly constantly present shapes that may intensify or vary independently without affecting an overall progression towards an end”.

¹¹² *Ibidem*: “non-progressive development”.

II. cc. 47-141.

Grupo primero de motivos A..... Compases 49-69-83.

Grupo segundo de motivos B..... Compases 84-105.

Grupo tercero de los motivos de A-C.....Compases 118-117.

Grupo cuarto de motivos A (variación de grupo 1)..... Compases 118-137.

III. cc. 142-223.

Grupo quinto de los motivos D.....Compases 138-173.

Grupo sexto de los motivos ECompases 174-181.

Grupo 7 de motivos A' (variante del grupo 1) Compases 182-185.

Grupo 8 de motivos E (variante del grupo 6)..... Compases 186-193.

I. cc. 1-46. Prélude

A. 1-8. B. 9-18. C. 19-29. D. 29-39. E. 39-42. F. 43-46.

A B (a-b-x-y) (a-b-x-y) (b-x-y-z) A

II. cc. 47-141.

A. 47-62. B. 62-83. C. 83-98. D. 99-109. E. 118-138. F. 138-141.

A (db) (d)+transición cb simbiosis cb mutación A

III. cc. 142-223 replicación de sección II.

D. 142-156 D. 157-173. E. 174-181. A'. 182-202. E. 186-223.

A B A

Tabla 3.8: Debussy, *Jeux*, diagrama formal, secciones 1 a 3, cc. 1- 223.

Siguiendo esta metodología de análisis, podemos inferir la forma en *Jeux*. Consecuentemente la pieza se divide en dos partes y doce secciones:

Primera parte:
I- cc. 1-46 (preludio).
II- cc. 47-141.
III- cc. 142-223.
IV- cc. 224-308.
V- cc. 309-356.
VI- cc. 357-434.
VII- cc. 435 a 454 (sección media).
Segunda parte:
VIII- cc. 455-514.
IX- cc. 515-564.
X- cc. 565-626.
XI- cc. 627-688.
XII- cc. 689-709 (epílogo).

Tabla 3.9: Debussy, *Jeux*, forma global por partes, secciones y compases.

El juego de la continuidad y la discontinuidad se inicia desde el comienzo de *Jeux*, y se vuelve gradualmente más complejo a través de la introducción de fuertes contrastes y cambios de ritmo (fluctuaciones de tempo y cambios de métrica). Por otra parte, la primera parte de la pieza se caracteriza por una cierta deliberada no continuidad, creada por una sucesión de eventos no-resolutivos y anti-climáticos mientras que la segunda se caracteriza por la continuidad y la liberación.

Todos los parámetros y procedimientos anteriores se pueden apreciar en las distintas secciones de las que se compone *Jeux* y se observa que la pieza presenta una gran lógica y unidad. Los procesos de las secciones 1 y 2 son extensibles a toda la obra y sirven para mostrar la estructura no continua en mosaico realizada por acumulación de imágenes-reflejos aprotadas por motivos a,b,c,d y sus variantes, como muestra el siguiente gráfico:

This page of musical notation is for a jazz piece, likely in 4/4 time. It consists of 16 staves of music, with measures numbered 1 through 124. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in a style that suggests a jazz idiom, with many notes beamed together and some measures containing complex rhythmic patterns. The notation is arranged in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The page is numbered 129 at the bottom.

1. *mf*

17. *mf*

23. *mf*

33. *mf*

41. *mf*

49. *mf*

57. *mf*

63. *mf*

71. *mf*

79. *mf*

87. *mf*

95. *mf*

103. *mf*

111. *mf*

119. *mf*

124. *mf*

145
 173
 181
 189
 197 17
 205 19
 213
 221
 229
 237
 245 23
 253
 261
 269
 277
 285
 293
 301
 309

This page contains 18 staves of musical notation. The notation is written in a single system across the page. The music features various musical symbols, including notes, rests, beams, and slurs. A box containing the number "31" is located on the third staff. The music is written in a single system across the page.

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

177 *piano*
 183 *pizzicato*
 189
 195
 201
 207
 213
 219
 225
 231
 237
 243
 249
 255
 261
 267
 273
 279
 285
 291
 297
 303
 309
 315
 321
 327
 333
 339
 345
 351
 357
 363
 369
 375
 381
 387
 393
 399
 405
 411
 417
 423
 429
 435
 441
 447
 453
 459
 465
 471
 477
 483
 489
 495
 501
 507
 513
 519
 525
 531
 537
 543
 549
 555
 561
 567
 573
 579
 585
 591
 597
 603
 609
 615
 621
 627
 633
 639
 645
 651
 657
 663
 669
 675
 681
 687
 693
 699
 705
 711
 717
 723
 729
 735
 741
 747
 753
 759
 765
 771
 777
 783
 789
 795
 801
 807
 813
 819
 825
 831
 837
 843
 849
 855
 861
 867
 873
 879
 885
 891
 897
 903
 909
 915
 921
 927
 933
 939
 945
 951
 957
 963
 969
 975
 981
 987
 993
 999



Tabla 3.6: Debussy, *Jeux*, procesos de imágenes-reflejos.

CLAUDE DEBUSSY- *JEUX*

PARTE I. SECCIÓN I. 1-46 PRELUDIO

Subsección Ia. cc. 1-8 Ib. cc. 9-18

	Compases	1-2	3-4	5-6	7-8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Material	A-ostinato cromático 2ª m	X	X			X		X	X	X				X	
	B- tercera (3ªm) descendente cromática						X				X				X
	C-tema scherzo														
	D-escala ascendente														
	E- simbiosis C+D														
	x-puntuaciones de 2ª M											X	X		
	y-escalas tímbricas ascendentes														X
	Z-puntuaciones de 2ªm														X

Ic. cc.19-29

	Compases	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Material	A- obstinato cromático(2ªm)	X		X	X	X		X		X		
	B- tercera (3ªm) descendente cromática		X				X		X		X	X
	C-tema scherzo											
	D-escala ascendente											
	E- simbiosis C+D											
	x-puntuaciones de 2ªM								X		X	
	y-escalas tímbricas ascendentes											
	z-puntuaciones de 2ªm											X

Id.cc.30-38

Ie. cc. 39-46

	Compases	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	42	44	46
Material	A-obstinato cromático(2ªm)													
	B- tercera (3ªm) descendente cromática	X	X	X	X	X	X							
	C-tema scherzo													
	D-escala ascendente													
	E- simbiosis C+D													
	x-puntuaciones de 2ªM		X			X								
	y-escalas tímbricas ascendentes	X	X											
	z-puntuaciones de 2ªm	X												

SECCIÓN II. 47-141**IIa. 47-77**

Subsección IIaa.49-61

	Compases	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
Material	A-ostinato cromático(2ªm)													
	B- tercera (3ªm) descendente cromática			X			X			X		X		X
	C-tema scherzo	X												
	D-escala ascendente		X		X	X					X		X	
	E- simbiosis C+D													
	x-puntuaciones de 2ªM													

Iab.62-70

IIac.71-77

Material	Compases	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71-77
	A-ostinato cromático(2ªm)										
	B- tercera (3ªm) descendente cromática										
	C-tema scherzo										
	D-escala ascendente	X	X	X	X	X	X	X	X		
	E- simbiosis C+D										
	x-puntuaciones de 2ªM										

IIb. 78-104

	Compases	78-82	83	84	85	86	87	88	89	90	91-98	99-104
Material	A-ostinato cromático(2ªm)	X	X	X			X	X				X
	B- tercera (3ªm) descendente cromática											
	C-tema scherzo 2	X	X	X			X	X	X		X	
	D-escala ascendente											
	E- simbiosis C+D				X	X					X	X
	x-puntuaciones de 2ªM											

Tabla 3.10: Debussy, *Jeux*, diagrama formal.

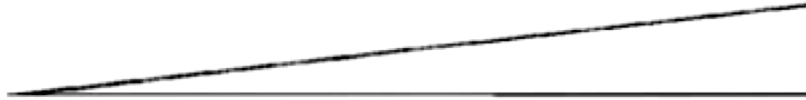
JEUX -ESQUEMA FORMAL

2 partes y 12 secciones

PARTE I. 1-454. Discontinuidad.

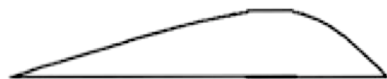
Sección I. 1-46. Prélude. 6 subsecciones.

Ia. 1-8.	Ib. 9-18.	Ic. 19-29.	Id. 29-39.	Ie. 39-42.	If. 43-46.
Material A	B(a-b-x-y)	(a-b-x-y)	(b-x-y-z)	A	



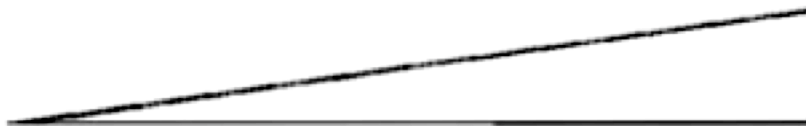
Sección II. 47-141. 6 subsecciones.

Ila. 47-62.	Ilb. 62-77.	Ilc. 83-98.	IId. 99-109.	Ile. 118-138	IIf. 138-141.
A (db)	(d)+transición	cb simbiosis	cb mutación	A	



Sección III. 142-223. Replicación de sección II. 5 subsecciones.

IIIa. 142-156.	IIIb. 157-173.	IIIc. 174-181.	IIId. 182-202.	IIIe. 203-223.
A		B	A	



Sección IV. 224-308.

IVa. 224-263. 10 subsecciones.

IVaa. 224-225.	IVab. 226-229.	IVac. 230-233.	IVad. 234-237	IVae. 238-245.
IVaf. 246-247.	IVag. 248-250.	IVah. 251-253.	IVai. 254-257.	IVaj. 258-263.

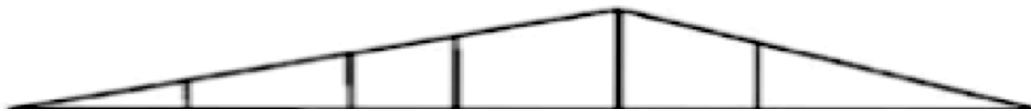
IVb. 265-308. 8 subsecciones.

IVba. 264-267.	IVbb. 268-271.	IVbc. 272-277.	IVbd. 278-283.
IVbe. 284-289.	IVbf. 290-293.	IVbg. 294-300.	IVbh. 301-308.

Sección V. 309-356.

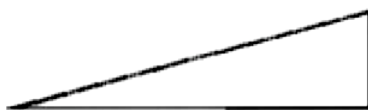
Va. 309-345. 6 subsecciones.

Vaa. 309-314. Vab. 315-320. Vac. 321-324. Vaa. 325-330. V.ad 331-335. Vae. 336-345.

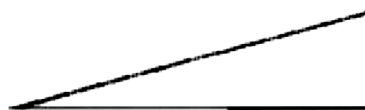


Vb. 346-356. 2 subsecciones.

Vba. 346-348.



Vba. 349-356.



VI. 357- 434.

VIa. 357-395. 4 subsecciones.

Viaa. 357-366.

VIab. 367-377.

VIac. 378-385.

Viad. 387-395.

VIb. cc. 396-434. 5 subsecciones.

VIba. 396-400.

VIbb. 401-402.

VIbc. 403-410.

VIbd. 411-415. VIbe. 415-430.

421-428. 429-434.



VII. 435-454-TRANSICIÓN. 4 subsecciones.

VIIa. 435-438.

VIIb. 439-440.

VIIc. 441-444.

D. 445-450.

VIIId. 450-454.

PARTE II. 455-709. Continuidad.

VIII. 455-514. 5 subsecciones.

VIIIa. 455-464.

VIIIb. 465-472.

VIIIc. 473-478.

VIIId. 479-488.

VIIIe. 489-514.

489-510. 511-514.

IX. 515-564.

IXa. 511-534. 5 subsecciones. Alternando tutti con orquesta fragmentada.

IXaa. 511-515. IXab. 516-517. IXac. 517-520. IXad. 521-523. IXae. 525-526. IXaf. 527-534.

IXb. 535-550. 2 subsecciones.

Pas de trois.

IXba. 535-542. IXbb. 542-550.

IXc. 551-564. 2 subsecciones.

cierre

IXca. 551-560. IXcb. 561-564.

Intensificación.

De-intensificación.

X. 565-626.

Xa. 565-600. 4 subsecciones.

Xaa. 565-578. Xab. 579-584. Xac. 585-592. Xad. 593-600.

Xb. 601-626. 2 subsecciones.

Xba. 605-610. Xbb. 611-626.

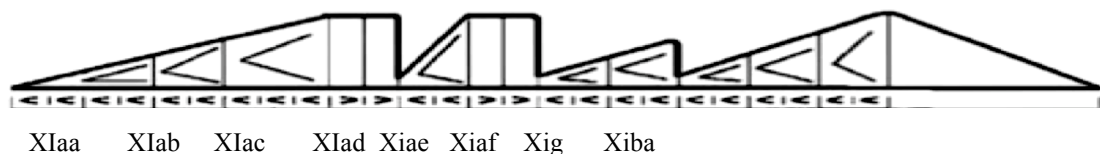
XI. 627-688. Area Climática.

XIa. 627-656. 7 subsecciones.

XIaa. 627-630. XIab. 631-634. XIac. 635-638. XIad. 639-644. XIae. 645-648. XIaf. 649-652. XIag. 653-656.

XIb. 657-688. 6 subsecciones.

XIba. 657-660. XIbb. 661-664. XIbc. 665-668. XIbd. 668-672. XIbe. 673-676. XIbf. 677-688.



XII. 689-709. POSTLUDIO. 2 subsecciones.

XIIa. 680-701. XIIb. 702-709.

Tabla 3.11: Debussy, *Jeux*, esquema formal.

El compás y el pulso son asimismo elementos de división y definición formal. Debussy crea un plan detalladísimo de compases y tempos que coinciden con los principales detalles dramáticos que se dan en el argumento del ballet. Asimismo, pese al alto grado de fragmentación y discontinuidad, se observa un deseo de articular la gran forma mediante un reflejo de ideas expuestas en la exposición, destacando sobre todas ellas, el momento del triple beso, que coincide con el clímax de la obra. La textura se elimina y la orquesta entera expone el tema por tercetas, creando el máximo grado de dinámica, volumen, densidad mediante el máximo grado de empaste entre las familias orquestales.

PARTE Compases	I 1-46	II 47	III 224	IV 455	677	V 689
Número de ensayo	1-5	6-26	27-50	51-77	78	80-82
Sección	X	Y	Z	Y		X
Medida principal	4/4 3/8 4/4	3/8	3/4 3/8 2/4 3/8	3/8 3/4 + 3/8 + 2/4	3/4	3/8 4/4 3/8
Línea de bajo	Si La Si					La Si La
Escenario	Tempo I	Tempo 2 Introducción de bola de tenis y personajes principales	Yuxtaposición de personaje masculino y personaje femenino danza I y II	Tempo I: reconciliación de tres personajes, tres tempos-danza III	Triple beso	Inversión- reverso simétrico de compases iniciales-final abierto

Tabla 3.12.

3.3. Estrategias armónicas en *Jeux*

A lo largo de este capítulo se ha hecho especial hincapié en la influencia que *Petrushka* de Stravinsky ejerció en Debussy. La oposición de bloques de gran actividad textural así como la rápida alternancia de motivos que se presenta en la obra del autor ruso es aplicada por Debussy en la composición del ballet *Jeux*.

Los principales procedimientos microformales y macroformales en *Jeux*, son muy similares a los procedimientos presentados por Stravinsky en *Petrushka*¹¹³. La relación armónica bitonal Do Mayor-Fa sostenido mayor es privilegiada respecto a otras relaciones. Esto no hace sino demostrar, una vez más, la enorme influencia que *Petrushka* de Stravinsky ejerció sobre Debussy en la composición de *Jeux*.

Si el tratamiento temático, molecular, atomizado presentado en *Petrushka* es reelaborado por Debussy en una construcción unificada por el armazón interválico de terceras (ya demostrado por Eimert), la armonía en *Jeux* es un parámetro de igual importancia que demuestra o refuerza la idea de que *Petrushka* fue de la máxima influencia para su composición. Nos referimos a la bitonalidad y a la estructura octotónica como armazón sobre el cual Debussy construye su discurso formal.

La armonía en Debussy ha sido ampliamente tratada por diversos estudiosos y analistas. Ya sea en sus obras para piano o en sus obras orquestales, se han identificado múltiples aspectos novedosos en su obra que, de manera resumida, rompían con el hipercromatismo representado en la obra de Wagner, Mahler, Strauss y el postromanticismo alemán en general. Ha sido destacado que el lenguaje armónico de Debussy, basado en la eliminación de funciones en los acordes, y en el tratamiento lineal, textural de color de las armonías, favoreció la sensación de inmovilismo y estatismo, acercándolo a esa no direccionalidad, tan cercana a las posturas de Stravinsky en *Le Sacre du printemps* y *Petrushka*.

El uso de la armonía por parte de Debussy influye de manera decisiva en crear una sensación de no resolución. La ambigüedad tonal que se produce con el sistema octatónico y con la técnica de la bitonalidad, crea una sensación de ambigüedad armónica debido a que no se define ninguna tonalidad completamente. Esas características se muestran en múltiples ejemplos en *Jeux*.

¹¹³ McGUINNESS, John R., *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, op. cit., p. 32: "Debussy's chromatic 'construction' in *Jeux*, bearing some similarity to the 'constructs' of Stravinsky's *Petrushka*-they both represent formalist attempts at pitch organization".

Petrushka, tal como han identificado Taruskin y Pieter van den Toorn se basa desde el punto de vista armónico en tres procedimientos principales.

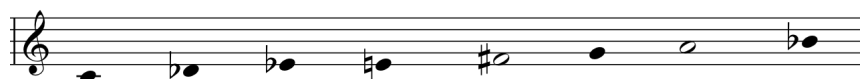
- Uso extenso de las escalas octatónicas y sus implicaciones.
- Bitonalidad, presente en el famoso acorde de *Petrushka* donde las tonalidades de Do mayor y Fa sostenido Mayor se presentan al mismo tiempo, juntas, sin definir una más que otra.
- Diatonismo, ordinario y cromático.
- Armonía, politonalidad y estrategias macroformales basadas en la relación que se forma entre cuatro tonalidades, formando un eje simétrico de centros gravitacionales: Fa sostenido, Do, La y Mi bemol.

Estos procedimientos, así como algún otro específico de *Jeux*, son fundamentales para entender la estructura formal en el ballet de Debussy. El principal procedimiento armónico a nivel macroformal es similar al principal encontrado en *Petrushka*: la bitonalidad. La plasmación más evidente de esta técnica se refleja en el acorde (relación armónica) que acompaña y caracteriza el personaje de *Petrushka*, denominado “acorde de Petrushka”:



Ejemplo 3.16: Stravinsky, *Petrushka*, acorde bitonal.

Van der Toorn y Taruskin han descrito este acorde y sus orígenes en lo que denominaron Colección octatónica III¹¹⁴.



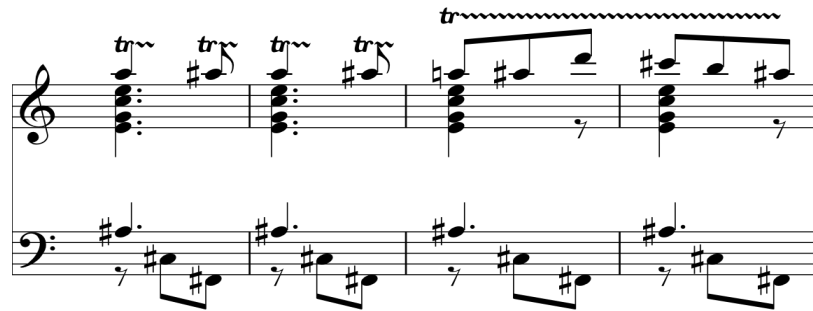
Ejemplo 3.17: Escala octatónica, colección III.

¹¹⁴ Terminología acuñada por Van den Toorn para definir las posibles transposiciones de la escala octatónica.

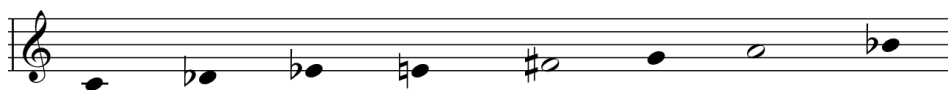
Van den Toorn y Taruskin¹¹⁵ han discutido las “implicaciones de referencia” de los acordes, su significación estructural de largo alcance. Para Taruskin, en *Petrushka*, la colección III es la referencia armónica principal, en torno a la cual gravitan todas las relaciones armónicas.

Debussy, que poseía una partitura de *Petrushka*, probablemente fue atraído por el “conflicto” de elementos tonales de la armonía de *Petrushka* (bitonalidad), ya que de ello hay varias referencias en *Jeux*. Debussy hace uso de la bitonalidad y concretamente de la relación tonal Do-Fa# como se observa en diferentes secuencias de la partitura.

La música de Debussy en los compases 84-98, que acompaña a la entrada de la primera chica, esboza un acorde de Fa # mayor en el bajo enfrentado a un acorde de Do mayor en las voces internas:



Ejemplo 3.18: Debussy, *Jeux*, cc. 84-87.



Ejemplo 3.19: Escala octatónica, colección III. Armonía local en cc. 84-87.

¹¹⁵ TARUSKIN, Richard, “Chez Pétouchka: Harmony and Tonality ‘chez’ Stravinsky”, *19th-Century Music*, vol. 10, nº 3, Special Issue: Resolutions I, primavera, 1987, pp. 265-286.

Ejemplo 3.20: Debussy, *Jeux*, cc. 84-87.

Según Randolph Sepe, las tonalidades de Fa sostenido y Do natural son claves para entender el planteamiento formal-armónico en *Jeux*, así como el drama musical y el argumento del ballet:

Debussy establece dos momentos clave: romántico o de éxtasis en la pieza con la tonalidad de F# mayor. El primero se produce cuando el chico convence a la primera chica de bailar con él (cc. 242-83) [...] La segunda aparición de la música con una armadura de Fa # mayor acompaña el clímax de en la pieza (cc. 677-88) Las zonas en F# simbolizan el romance y contrastan con los motivos que contiene las notas de las colecciones de Do mayor. También cambia de manera simbólica la armadura a Do mayor durante los momentos de ansiedad¹¹⁶.

¹¹⁶ SEPE, Randolph, *Large-scale Structure and the Compositional Idea in the Music of Claude Debussy* Ph.D., Theory, Yale University, UMI, 1993. 2 vols., p. 327: “Debussy sets two pivotal romantic or ecstatic moments in the piece with the key signature of F# major. The first occurs as the boy convinces the first girl to dance with him (bars 242-83) [...] The second appearance of music with an F # major key signature accompanies the climax of the piece (Bars 677-88) F# areas symbolize the romance and are

Sin duda, las armonías en conflicto, Do natural y Fa sostenido, que acompañan una melodía cromática nerviosa, pretenden transmitir la ansiedad y el conflicto de la chica. Sin embargo, el uso de la polaridad/politonalidad Do / Fa # no sólo aparece como una verticalidad armónica, sino también como una yuxtaposición horizontal¹¹⁷.

Las tonalidades de Fa # / La / Do son en *Jeux* un símbolo del éxtasis, de la ambigüedad y de la ansiedad, respectivamente. La tonalidad de Do mayor está habitualmente inmediatamente yuxtapuesta a la de Fa sostenido mayor. Primero en el compás 284, en la entrada (enfadada, con ira) de la segunda chica y luego tanto en el clímax de la pieza con el triple beso de los bailarines (en el ejemplo mostrado en esta página) en el compás 688, con la aparición de la segunda pelota de tenis y la dispersión de los bailarines:



Ejemplo 3.21: Debussy, *Jeux*, clímax, cc. 688-699.

Otro ejemplo paradigmático de relación recurrente y privilegiada que se establece entre Do mayor y Fa sostenido Mayor en *Jeux* se da en los compases 276-309 donde se observan los ritmos y texturas contrastantes que caracterizan a gran parte de la música de *Jeux*. El drama, como lo describe el propio Debussy, consiste en una danza apasionada entre el bailarín y una de las chicas (en tiempo de 3/8, en Fa # mayor como armadura), y en la interrupción repetida de esta danza por la envidiosa y rechazada segunda chica (en 2 / 4, con Do mayor como armadura).

contrasted with motives containing notes from the C major collections. He also symbolically changes the key signature to C major during the anxious moments”.

¹¹⁷ Cfr. SEPE, Randolph, *Large-scale Structure and the Compositional Idea in the Music of Claude Debussy*, op. cit.

62 [33] 284 Assez animé $\text{♩} = \text{♩}$
ironique et léger

Gdes Fl. I II pp léger

Cor angl. pp

Bon I p incisif

Cor III pp en cuivrant légèrement

Trg. pp

Assez animé $\text{♩} = \text{♩}$
ironique et léger

Vns I 1.2 pup. soli pizz. pp

3 pup. (pizz.) pp

Vns II pp

287

Pte Fl. I p

Gdes Fl. I II p

Bons I II mp

Cor (Fa) III pp

Trg. pp

T. de B. pp

Vns I pizz.

Vns II p

A. pizz.

Ejemplo 3.23: Debussy, *Jeux*, cc. 284-286. Zona-área Do Mayor.

passionnément

retenu

1^{re} Fl. I

Gdes Fl. II

Hautb. I

Cl. (La) II

Bons I

Bons II

Bons III

Cors (Fa) I

Cors (Fa) II

Cors (Fa) III

Cors (Fa) IV

Vns I

Vns II

A.

Vcelles

Cb.

f

mf

p

div.

tutti arco

solo

p doux et pénétrant

changez en Sib

Ejemplo 3.24: Debussy, *Jeux*, cc. 287-290. Zona-área Fa sostenido.

En *Jeux*, además de la relación principal bitonal que se establece entre Do y Fa# se observan otras como la que aparece en los compases 138-152 basada en la relación Mi natural-Re sostenido.



Une des deux jeunes filles danse seule.

Tempo

A musical score for a piano piece. The title is 'Une des deux jeunes filles danse seule.' and the tempo is marked 'Tempo'. The score is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system starts with a piano (p) dynamic. The third system starts with a piano (p) dynamic. The fourth system starts with a piano (p) dynamic. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with 'z' (zaccato) and 'p' (piano). The piece ends with a final chord in the right hand.

Ejemplo 3.25: Debussy, *Jeux*, cc. 138-152. Área bitonal Mi-Re sostenido.

3.4. Mosaico de colores y tiempos ritmados

La identificación de la forma en Debussy ha sido siempre una cuestión compleja. Las frases del propio Debussy en relación a su música, y a *Jeux* en particular, siempre han planteado preguntas más que respuestas, ya sea por lo ambiguas y herméticas de las mismas, o por lo poco usual en comparación a los estándares mostrados por otras obras, autores, estilos o estéticas. Debussy nos da una pista sobre las claves formales en *Jeux* en una carta sorprendente a su editor Durand, en 1907: “La música no es, en esencia, una cosa que puede introducirse en una forma rigurosa y tradicional. Se trata de colores y de tiempos ritmados”¹¹⁸.

En esta declaración, Debussy apunta un aspecto importante de la revolución que tuvo lugar en la música a comienzos del siglo XX: el cambio en la jerarquía de los elementos responsables de la estructura en una composición. La forma es creada por el color y el ritmo más que por el desarrollo temático tradicional y la armonía funcional. Sin embargo, la carta de Debussy a Durand nos suministra la clave para entender un nuevo concepto de la forma. Podemos leer el adjetivo *rythmés* como la modificación no sólo del tiempo, pero también del timbre. En este caso el “tiempo” significa que la forma es la ritmización de las secciones, cada una con su propio color y sentido del tiempo. Tal definición sugiere una nueva actitud hacia la forma centrada en la discontinuidad y en la fragmentación temática.

Numerosos autores han realizado comentarios sobre la discontinuidad formal en la música de Debussy. Robert Sherlaw Johnson compara dicha discontinuidad con la técnica de *collage* de Messiaen¹¹⁹, Roy Howat hace referencia a un sistema de construcción por bloques¹²⁰ y Robert P. Morgan la denomina “estructura aditiva”¹²¹.

Las innovaciones formales que presenta Debussy en *Jeux*, principalmente la discontinuidad formal y/o fragmentación temática fue objeto de estudio, análisis de los compositores de Darmstadt. Uno de los aspectos que atraían la atención de dichos compositores hacia *Jeux* era su proliferación de ideas y el modo tan inusual de presentarlas.

¹¹⁸ DEBUSSY, Claude, *Lettres à son éditeur*, Paris, Durand et Dorbon, 1927, p. 55: “La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés”.

¹¹⁹ SHERLAW JOHNSON, Robert, *Messiaen*, Berkeley, Univ. of California Press, 1975, pp.102-103.

¹²⁰ HOWAT, Roy, “Dramatic Shape and Form in ‘Jeux de Vagues’, and its Relationship to *Pelléas*, *Jeux* and Other Scores”, *Cahiers Debussy*, Series 2, vol. 7, 1983, pp. 7-23.

¹²¹ MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, op. cit., p. 48.

Tal como Herbert Eimert observa, *Jeux* presenta un mínimo de veintitrés motivos distintos que son libremente dispuestos mediante un sistema de imagen-reflejo que crea la ilusión de repetición y regeneración, creando la fragmentación y discontinuidad sin perder cierto orden en el tratamiento de células e imágenes, procedimiento que él denomina “crecimiento orgánico” y “principio formal vegetativo”¹²². Los motivos se repiten en su mayoría una o dos veces, para sumergirse después y desaparecer. Las repeticiones garantizan la comprensibilidad en su sentido más aceptado, pero la incomprensibilidad aumenta desde el momento en que el material repetido es nuevo.

En posteriores comentarios analíticos, Eimert rechaza cualquier categoría formal tradicional para describir *Jeux*, como “forma que fluye”, “estructura elástica” y “forma de onda”¹²³. Se observa que todos los tratadistas y analistas se han esforzado por encontrar un lenguaje y un léxico específicos para describir los procedimientos de construcción y organización tanto microformal como macroformal en *Jeux*, tal como lo comenta Marian Wheeldon: “Tanto Eimert como Boulez reconocen lo inadecuado que es intentar aplicar esquemas formales tradicionales a *Jeux*”¹²⁴. Es Boulez quizás quien mejor ha sabido reflejar el sentido formal en el último periodo creativo de Debussy:

Se debe experimentar toda la obra para tener una idea de su forma, que ya no está diseñada, pero trenzada; en otras palabras, no hay una jerarquía distributiva en la organización de “secciones” (secciones estáticas; temas, secciones dinámicas; desarrollos), sino que hay ahora unas distribuciones sucesivas en el curso de las cuales los diversos elementos constitutivos adquieren una importancia funcional mayor o menor¹²⁵.

Todos estos parámetros provienen no sólo del genio inusual del músico francés, sino que son heredados de Stravinsky. Este análisis ha pretendido mostrar no sólo la influencia de Stravinsky en Debussy, sino las propias técnicas que Debussy usa en *Jeux* para organizar su música a todos los niveles (micro, medio, macro).

¹²² EIMERT, Herbert, “Debussy’s *Jeux*”, *op. cit.*, p. 6: “*organic growth*” y “*ornamental-vegetative formal principle*”.

¹²³ *Ibid.*, pp. 9 y 17.

¹²⁴ WHEELDON, Marianne, “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵ BOULEZ, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*, *op. cit.*, p. 201: “*One must experience the whole work to have a grasp of its form, which is no longer architected, but braided; in other words, there is no distributive hierarchy in the organization of ‘sections’ (static sections; themes, dynamic sections; developments) but successive distributions in the course of which various constituent elements take on a greater or lesser functional importance*”.

Petrushka según Lisciani y otros autores como Cone y Mac farland presenta una estructura basada en la disgregación libre de células independientes de carácter armónico ambiguo, con características propias tímbricas y gestuales pero flexibles y modulares susceptibles de adicionarse para formar conglomerados de mayor extensión, creando un tipo de forma no direccional, discontinua, denominada como forma libre. En el caso de Stravinsky este tipo de construcción ha sido denominada como forma en bloque. En Debussy hablamos de forma tipo mosaico por adición de células mediante procesos de imagen/reflejo. Asimismo, el modelo cinematográfico de montaje y yuxtaposición que crea Stravinsky en *Petrushka* es asumido por Debussy y determina el resultado formal final en *Jeux*. Varios autores han comentado que la forma en *Jeux* es la resultante de varios procesos que se unen o complementan entre sí denominados niveles. La estructura de *Jeux* se ordena en tres niveles de actividad:

1. Nivel microformal:

Es la creación y definición de las células iniciales a un nivel microformal o la atomización del material musical. El nivel microformal se basa en motivos independientes entre sí que se reagrupan por sistemas de adición según Pasler, motivos a,b,d,c, todas unidas por un contorno interválico de tercera mayor o menor y un contenido interno por segundas. Estas células tienen propiedades de autosimilaridad y no hay desarrollo sino circulación vegetativa según Eimert.

2. Nivel formal medio:

Unión, yuxtaposición y combinación de células por tratamientos de adición o de imagen/reflejo, que se podrían llamar módulos El nivel formal medio se basa en las técnicas de adición y solapación de células que crean unidades mayores. La técnica de solapación se basa en la de imagen/reflejo. Agrupación libre de las células para crear un efecto de yuxtaposición cercano a las técnicas de edición y montaje cinematográficas.

3. Nivel macroformal:

El tercer nivel es la resultante total de la yuxtaposición de módulos creando un tapiz-mosaico. El lenguaje musical de Debussy encuentra la máxima expresión de desarrollo y evolución en *Jeux* y evidencia, según Marianne Wheeldon, “el deseo compositivo de romper la lógica continua jerárquica de la música de los siglos dieciocho y diecinueve”¹²⁶.

¹²⁶ WHEELDON, Marianne, “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, *op. cit.*, p. 34.

Aunque en Debussy las innovaciones en la armonía y la orquestación se observan a menudo, muchas de las ideas que desarrolló y que inspiró a otros compositores se encuentran en el área de proceso musical, o “forma cinética”¹²⁷, incluyendo la exploración de la música como proceso estadístico y el tiempo cíclico. Estas contribuciones han sido consideradas por compositores posteriores como Stockhausen y Eimert. Asimismo, los aspectos armónicos en Debussy caracterizados por el uso de armonías que carecen de funcionalidad así como por extensiones tonales aportadas por las escalas octatónicas favorecen la anulación del sentido de resolución de frases y la atemporalidad o aspecto flotante de la música.

La forma, como elemento que se construye y que deriva de un sentido ritmado y coloreado del tiempo culminó con la composición de *Jeux*. Debussy desarrolló en esa obra un tipo de música que se basa en el momento, en una dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo, proporcionada ésta por una atomización y fragmentación del material musical organizado en un sistema de adición-mosaico: el sistema de imágenes-reflejos.

Se puede afirmar por tanto que Debussy se aleja conscientemente del lirismo y de la direccionalidad románticos mediante el uso razonado y consciente de procedimientos de organización micro y macroformal. La discontinuidad está, pues, conectada, implicando relaciones complejas entre las distintas partes. La discontinuidad producida por una atomización del material y fragmentación del discurso en bloques independientes siendo deudora de esas mismas técnicas iniciadas, inventadas y desarrolladas por Igor Stravinsky.

¹²⁷ PARKS, Richard, *The Music of Claude Debussy*, op. cit., p. 223: “Kinetic form arises from the organization of discontinuities and imparts the sense of motion that is such an important aspect of musical experience”.

CAPÍTULO IV

ARCANA DE EDGAR VARÈSE

Edgar Varèse (1883-1965) es uno de los más importantes representantes del vanguardismo musical europeo de principios del siglo XX. Francés de origen, en 1915 emigra desde su nativa Francia hacia los Estados Unidos de América y desde entonces adopta esta nación como su patria. Contrae matrimonio con una ciudadana norteamericana, adquiere la nacionalidad y todas sus obras importantes las escribe en este país. Atrás dejó a su Francia natal donde quedaron todas sus obras anteriores que fueron destruidas en un incendio. Esta decisión de irse a América representó en su vida el inicio de una nueva etapa en la que se implicó de lleno en el modernismo, buscando una nueva música independiente del mundo de donde partió.

Varèse siempre fue un explorador incansable de las nuevas técnicas y de sus posibilidades de aplicación al lenguaje musical. En su faceta compositiva se veía a sí mismo como un investigador de lo desconocido, y consideraba que la música era un “arte científico”, una disciplina cercana a las matemáticas en la que el compositor debía colaborar con científicos para llevar a cabo sus proyectos. Su obra creativa comienza por lo tanto efectivamente con *Amériques* (1921), la cual presenta una serie de características que la sitúan como heredera de los ballets tempranos de Stravinsky, estableciendo nuevos mundos de sonido caracterizados por el uso de acordes fieramente disonantes, polifonías rítmicamente complejas para percusiones o vientos, formas en continua evolución sin repeticiones a gran escala y yuxtaposiciones de elementos en los planos vertical y horizontal. Estas características que se encuentran en *Amériques* son constantes en su obra. Es por ello que ha sido calificado como el heredero de Stravinsky por lo radical de sus formas musicales en bloque, siendo un eslabón más en la larga cadena de compositores a los cuales el compositor ruso influencia en un aspecto muy concreto: la yuxtaposición y discontinuidad como principio formal ordenador de la obra musical.

Varèse describió en una ocasión que su principal objetivo como compositor era “la liberación del sonido”¹, haciendo referencia a la famosa definición de Schoenberg acerca de “la emancipación de la disonancia”². Pero mientras que la revolución de Schoenberg estuvo dirigida hacia una libre utilización de las disonancias convencionales, la de Varèse estuvo interesada en la explotación de los atributos del sonido musical que fueran puramente sonoros, liberándolos de las implicaciones formales y expresivas tradicionales. Comenzando con las características más básicas de sus materiales (instrumentación, registro, contorno, configuración) intentó idear contextos formales dentro de los cuales los materiales pudieran funcionar como entidades libres, sin restricciones ni moldes apriorísticos formales: “Dejarán de existir las viejas concepciones melódicas [...] La obra en su totalidad fluirá como fluye un río”³. Se manipulan como si se trataran de materias plásticas al igual que las obras escultóricas hacen con los materiales que utilizan para su realización.

Los nuevos sonidos, formas y procesos que representan nuevas vías de pensamiento en Varèse son las formas de construcción en bloque y yuxtaposición de bloques de sonidos heredados de algunos de los procedimientos de yuxtaposición de Stravinsky. Detrás de la realización técnica existe un componente que es estético y científico, y es que las soluciones adoptadas son producto de un deseo de exponer y representar musicalmente sus ideas acerca del espacio, tiempo y registro como una sola entidad.

Arcana de Varèse presenta las cualidades más avanzadas de la música del autor pero al mismo tiempo es una obra accesible debido a la inmediata comprensión e identificación de sus elementos constructores. Sin embargo, pese a que a un nivel microformal sea sencillo identificar y recordar sus principales elementos, la libre disposición de los mismos a lo largo de la pieza hace que la identificación de la forma global sea compleja. La abrupta y radical oposición de distintos materiales hace que estos materiales se resalten a sí mismos de manera aún más exagerada tal como comenta

¹ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, vol. 5, nº 1, otoño-invierno 1966, pp. 11-19.

² SCHOENBERG, Arnold citado en MORGAN, Robert P, *La música del siglo XX*, trad. Patricia Sojo, Madrid, Akal Música, 1994, p. 84: “Los conjuntos armónicos disonantes no están ya regulados por sucesiones triádicas que subyacen sino que son ‘series libres’ entidades armónicas absolutas capaces de existir por sí mismas y relacionadas unas con otras en lugar de tipos armónicos que representan una norma universal”.

³ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 11: “There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies [...] The entire work will flow as a river flows”.

Paul Griffiths en las notas introductorias a la grabación en disco compacto de *Arcana* dirigida por Pierre Boulez:

Arcana está bastante cerca del ideal de música para Varèse donde los propios sonidos, mediante su fuerza y energía, crean necesidades estructurales –de repetición, calma, cambio, recuerdo– muy alejadas de cualquier esquema preestablecido: la música como un juego exclusivo de sonoridades. Existen algunas ideas que vuelven a aparecer en una u otra forma como el enfático pulso inicial y el desorden que le sigue. Otras ideas características recurrentes incluyen un coral, una estridente marcha y el eco de varias danzas pero el empuje de la música es siempre hacia adelante [...] los nuevos sonidos, formas y procesos representan nuevas formas de pensar como Varèse indicó en la partitura en un epígrafe, con una cita del renacentista Paracelso⁴.

La liberación del sonido en Varèse se convierte en liberación de la forma. De manera similar a lo que apuntábamos en Debussy, muchos analistas hablan de él como de un autor con gran libertad formal sin especificar qué causaba esa libertad o sin estudiarla debidamente para comprenderla. En el caso de Varèse, la liberación viene al aplicar los principios constructivos y estructurales basados en la oposición de bloques de Stravinsky:

- Discontinuidad formal.
- Yuxtaposición de elementos y bloques.
- Fragmentación.
- Linealidad temática o identificación de temas extensos que presentan una gran dosis de invariabilidad, creando una sensación de estatismo primigenia o primitiva.

Los principios de la composición por yuxtaposición de bloques de Stravinsky que muestra en *Le Sacre du printemps* es el modelo que adapta Varèse, en parte debido al salvajismo sonoro que muestra la obra de Stravinsky; además, posiblemente Varèse no mostraba interés por la sutilidad y liviandad de *Petrushka*. Es por ello que las características formales que encontramos en Stravinsky pueden ser consideradas en Varèse como radicalizadas, llevándolas hasta las máximas consecuencias.

⁴ GRIFFITHS, Paul, Notas de folleto interior para la grabación commercial en CD de *Arcana*, aparecida en Deutsche Grammophon, realizada por Pierre Boulez y la Chicago Symphony Orchestra: “*Arcana is a close approach to Varèse’s ideal of music in which the sounds themselves by virtue of their force and energy would create structural demands –for repetition, calming, change, recollection– quite independtly of any pre-ordained scheme: music as a play of sheer, vital sonority. There are certain ideas that keep coming back in some form or other including the emphatic pounding at the start and the shrink that follows. Other recurrent features include a chorale, a shrill march and various dance echoes but the thrust of the music is always onward [...] the new sounds and forms and processes represent new ways of thinking as Varèse indicated by giving his score an epigraph from the renaissance Paracelsus*”.

4.1. Características musicales generales en la obra de Edgar Varèse

En Varèse coexiste una doble influencia o convivencia, la del investigador científico, y la del músico compositor sin grandes preocupaciones formales: “Edgar Varèse es comúnmente considerado como un inventor de estéticas y de nuevas técnicas de composición donde es el sonido el material base estructural de la música”⁵.

El propio Varèse consideró que su música no podía ser clasificada dentro de ningún parámetro tradicional: “Cada una de mis obras descubre su propia forma. Yo nunca las hubiera podido encajar en cualquiera de las formas históricas [...] Mi música no se puede encajar en ninguno de los tradicionales compartimentos formales”⁶.

Ciertamente, no hay duda de la postura radical y sin concesiones modernistas de Varèse como se revela en sus escritos, en el que se adopta una retórica casi científica:

Cuando los nuevos instrumentos me permitan escribir música como yo la concibo, el movimiento de masas de sonido, de los cambios de planos, se percibirá claramente en mi trabajo, reemplazando al contrapunto lineal. Cuando estas masas de sonido chocan, el fenómeno de la penetración o la repulsión parece ocurrir. Ciertas transmutaciones que tienen lugar en ciertos planos parecerán ser proyectadas en otros planos, moviéndose a diferentes velocidades y en diferentes ángulos. La vieja concepción de la melodía o el juego de las melodías dejará de existir. Toda la obra será un total conjunto melódico⁷.

El contenido musical en Varèse, proviene del reflejo de un pensamiento estético que es alimentado por tres corrientes principales:

- Aproximación científica al hecho musical.
- Gusto por la estructura interna de la naturaleza (bloques de piedras, formación de cristales).
- Atracción por la artes pictóricas (cubismo principalmente).
- Elementos esotéricos, místicos como inspiración exógena (poesía, escritos).

Si el sonido es la materia prima de Varèse, entonces el espacio es su medio. En varias ocasiones se describe la música (o su ideal) como “sonidos en movimiento

⁵ MÄKELÄ, Tomi, “‘Melodic totality’ and textural form in Edgard Varèse’s *Intégrales*: Aspects of modified tradition in early new music”, *Contemporary Music Review*, vol. 17, nº 1, 1998, p. 55: “Edgar Varèse is commonly seen as inventor of new techniques of composition and aesthetics which deal with sounds as the basic structural material of music”.

⁶ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 16: “Each of my works discovers its own form. I could never have fitted them into any of the historical containers [...] My music cannot be made to fit into any of the traditional music boxes”.

⁷ *Ibid.*, p. 11: “When new instruments will allow me to write music as I conceive it, the movement of sound-masses, of shifting planes, will be clearly perceived in my work, taking the place of linear counterpoint. When these rounds-masses collide, the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur. Certain transmutations taking place on certain planes will seem to be projected onto other planes, moving at different speeds and at different angles. There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality”.

inteligente en el espacio”⁸. Varèse habla de “sonidos inteligentes”⁹, porque está preocupado en que el sonido sea reconocido como estructura independiente por sí misma. A Varèse le gustaba usar la metáfora de la “cristalización” para referirse a la estructura de sus obras; habló con mineralogistas sobre los cristales, y él estaba particularmente interesado en el hecho de que “concibiendo la forma musical como una resultante, el resultado de un proceso, me parece que existe una analogía entre la formación de mis composiciones y el fenómeno de la cristalización”¹⁰. Jonathan Cross ha comentado en relación a la influencia de las artes pictóricas y en especial al cubismo en Varèse:

Como Jonathan Bernard ha elegantemente demostrado, la postura estética de Edgar Varèse estaba íntimamente ligada a la de sus contemporáneos en las artes visuales, especialmente los cubistas, pero también los futuristas y el grupo *Blaue Reiter* [...] pero también tiene mucho en común con la del cubismo de Picasso y esto también lleva a la música de Varèse a aproximarse a los aspectos más radicales de la música de Stravinsky¹¹.

4.2. Sistema armónico en Varèse

4.2.1. Organización del sonido a nivel local

Varèse es un autor que precisa de un enfoque analítico multidisciplinar, abierto y riguroso a la vez debido a la riqueza y variedad de sus distintas influencias y fuentes. Aun así, los aspectos estéticos en Varèse tienen una realidad musical. Todo tiene una traslación en lo musical y una realidad analizable y aprehensible que nos proporciona unas jerarquías de construcción estética:

- Espacio: forma.
- Sonido inteligente: espacio, textura.
- Cristalización: actividad e interacción del sonido con la armonía.

⁸ PERLIS, Vivian y VAN-CLEVE, Libby, *Composer's voices from Ives to Ellington, an oral history of american music*, New Haven & London, Yale Univ. Press, 2005, p. 103: “It was a new and exciting conception and to me the first that started me thinking of music as spatial as moving intelligent bodies of sound in, a conception I gradually made my own”.

⁹ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 17: “the corporealization of the intelligence that is in sound”.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16: “Conceiving musical form as a resultant-the result of a process, I was struck by what seemed to me an analogy between the formation of my compositions and the phenomenon of crystallization”.

¹¹ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 33: “As Jonathan Bernard has elegantly demonstrated, the aesthetic stance of Edgard Varèse was inextricably linked to that of his contemporaries in the visual arts-particularly the cubists, but also the Futurists and the Blaue Reiter Group [...] but also has much in common with Picasso's cubism and this also bring Varese's music into proximity with the most radical aspects of Stravinsky's music”.

Varèse habla de espacio como el medio, música como sonidos inteligentes moviéndose en el espacio y de estructuras basadas en repulsiones en el espacio según criterios de construcción basadas en la cristalización. La “música espacial” y “música en el espacio” son frases utilizadas por Varèse para explicar que el principio unificador de su música es la manipulación de materiales con referencia a un marco espacial. De una concepción científica nace una técnica en Varèse. El espacio físico es traducido en el espacio musical. Varèse identifica una de sus principales preocupaciones: la dimensión vertical. Su música se articula mediante la armonía, considerada como espacio vertical o dimensión vertical, y tiene una concepción dinámica del espacio: el contrapunto de masas. El espacio-registro se convierte en un componente con dimensión propia o de igual importancia al contenido armónico o a la actividad textural. La organización sonora a un nivel local esta íntimamente relacionada con el concepto de armonía. Y esta organización esta asimismo influenciada por teorías basadas en conceptos y elementos científicos como repulsión, cristalización y simetrías. Como ya hemos señalado, Varèse compara su sistema con el proceso natural de cristalización, donde se logra una alta complejidad estructural por adición libre pero ordenada de elementos auto similares e independientes:

El cristal se caracteriza por una determinada forma externa y una estructura interválica definida. La estructura interna se basa en la unidad del cristal, que es la más pequeña agrupación de los átomos que tiene el orden y la composición de la sustancia. La extensión de esta unidad en el espacio forma el cristal. Pero a pesar de la variedad relativamente limitada de la estructura interna, las formas externas de los cristales son ilimitadas¹².

Este método genera un orden que no es impuesto desde fuera, sino que crece en cierto modo, desde dentro, como comenta Jonathan Bernard: “La analogía con la cristalización enfatiza el crecimiento mediante la expansión ordenada de una mínima idea, similar a las células en la naturaleza”¹³. En Varèse la idea inicial es un punto de partida. Los procedimientos de creación de armonías y estructuras de alturas están controlados por un sistema orgánico, libre pero ordenado, no tonal.

¹² VARÈSE y WEN-CHUNG, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 16: “*The crystal is characterised by both a definite external form and a definite interval structure. The internal structure is based on the unit of crystal, which is the smallest grouping of the atoms that has the order and composition of the substance. The extension of the unit into space forms the whole crystal. But in spite of the relatively limited variety of internal structure the external forms of crystals are limitless*”.

¹³ BERNARD, Jonathan W., *The music of Edgard Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987, pp. 42-43: “*The analogy to crystallization emphasizes growth through orderly expansion of a bare minimum idea, cell-like in nature*”.

4.2.2. Simetrías: organización del sonido en el espacio sonoro

Los elementos estructurales de una pieza en Varèse están todos relacionados. Existen criterios y reglas en su lenguaje que pueden ser sistematizados. La cristalización en su traslación a la música, se basa en una sistematización del sistema de ordenamiento de las alturas según comenta Jonathan Bernard:

El término *altura/registración* describe unas condiciones iniciales donde el contenido de alturas y la disposición registral se utilizan para definir, como una unidad, la naturaleza de una entidad [...] Las propiedades de la música de Varèse se revelan a través de una analogía con la cristalización. Indican una intención de describir la actividad dentro de un espacio sonoro¹⁴.

Varèse hace uso de distintos tipos de operaciones, todas las cuales presentan una propiedad general que ordena el procedimiento: la simetría.

La simetría consiste en que dada una forma básica (acorde de tres sonidos) cada nueva formación o agregado debe dar lugar a alguna forma que a su vez pueda ser manipulada para producir la siguiente formación simétrica. Los principales tipos de simetría en Varèse son los siguientes:

- Simetría simple.
- Simetría compleja (en espejo y en paralelo).

–Simetría simple:

La simetría describe formaciones individuales. En el ejemplo que mostramos (el acorde “a”), la nota Mi está simétricamente situada con respecto a las notas externas Do# y Sol. En el acorde “b” tanto la altura Sol como la altura Si son simétricas con respecto a las notas exteriores ya que la distancia entre Do sostenido y Sol son seis semitonos y es igual a la distancia entre Si y Fa.



Ejemplo 4.1: simetría simple.

¹⁴ BERNARD, Jonathan W., *The music of Edgar Varèse*, op. cit., p. 44: “The term pitch/registral describes a condition in which pitch content and registral disposition are taken to define, as one, the nature of an entity. [...] The properties of Varèse’s music revealed by the analogy to crystallization indicate a means of describing activity within this sound space”.

–Simetría compleja en espejo:

En el ejemplo extraído de *Déserts* (1950–1954) el orden de los intervallos de arriba a abajo es el mismo que de abajo hacia arriba. El intervalo La-Mi bemol es el que actúa como eje sobre el cual se realiza la simetría:



Ejemplo 4.2: Varèse, *Déserts*, cc. 21-22.

Un ejemplo menos obvio, pero igualmente válido lo encontramos en *Arcana* en uno de sus principales motivos en los compases 99-100. Sobre el eje Fa-Si se proyecta una cuarta aumentada y segunda mayor tanto en sentido ascendente como descendente, obteniendo las alturas sobre la cual gravita el motivo.



Ejemplo 4.3: Varèse, *Arcana*, cc. 99-100.

–Simetría compleja en paralelo:

En la simetría en paralelo la sonoridad se puede dividir en dos o más grupos, cada uno de ellos mostrando los mismos intervallos del grave al agudo.

En el ejemplo siguiente, extraído de *Intégrales*, la simetría en paralelo de los dos grupos se muestra en los extremos:



Ejemplo 4.4: Varèse, *Intégrales*, c. 36.

Ambos tipos de simetrías (paralela y en espejo) pueden funcionar a la vez. El ejemplo siguiente muestra la evolución de acordes en *Intégrales*:



Ejemplo 4.5: Varèse, *Intégrales*, c. 69-72, reducción armónica, evolución simetrías.

Pese al sistema aparentemente estructurado y controlado de Varèse de manipulación de alturas, según Jonathan Bernard, este tipo de simetría no hace referencia a todas las colecciones de tonos en la música de Varèse¹⁵. Bernard sugiere que esto podría ser por cualquiera de estas tres razones:

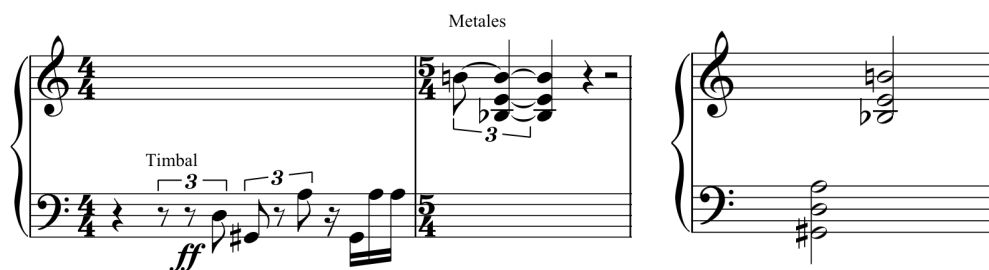
- La formación no puede incluir todo lo que ocurre en su localización particular.
- La formación puede abarcar dos o más eventos que no están relacionados.
- La formación puede ser transitoria.

4.2.3. Procesos de manipulación en el espacio de simetrías

Hasta ahora se han mostrado estructuras que presentan distintos tipos de simetrías. Estas estructuras no son objetos o temas, sino manifestaciones de un proceso musical en el cual intervienen distintos y múltiples procesos. Los principios de simetría también controlan el funcionamiento de los distintos procesos:

–Proyección:

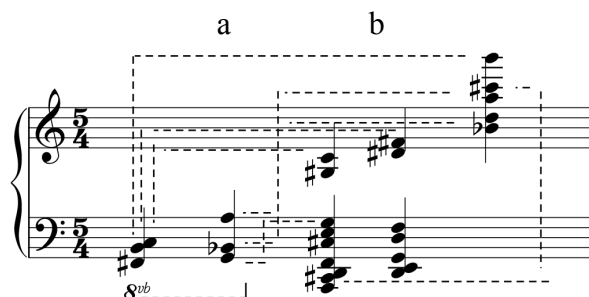
Básicamente es la transposición exacta de la estructura interválica de un acorde como ocurre en el ejemplo siguiente de *Déserts*:



Ejemplo 4.6: Varèse, *Déserts*, cc. 29-30, simetrías por proyección armónica.

¹⁵ BERNARD, Jonathan W., *The music of Edgar Varèse*, op. cit., p. 56: “This kind of all-inclusive symmetry does not characterize every collection of pitches in the music of Varèse. Frequently a given formation will exhibit no obvious properties of symmetry”.

Varèse recurre a menudo a este tipo de proceso para construir grandes bloques y masas sonoras en evolución como sucede en *Arcana*. Horodyski habla de explosión espacial¹⁶. Las dos formaciones “a” y “b” son proyectadas gradualmente en el registro agudo como finalización de un proceso.



Ejemplo 4.7: Varèse, *Arcana*, c. 32.

En el coral fanfarria 1 de *Arcana* se observa otro ejemplo clarísimo de proceso de proyección. En su primera aparición (cc. 3-4) se observa que se fijan los contenidos interválicos que se presentarán de manera recurrente a lo largo de la pieza. Se observa la proyección del primer tricordo, de manera rigurosa en el primer estrato registral, y con una ligera variación por expansión del contenido interválico interno, en el segundo estrato (más agudo) del acorde:

Ejemplo 4.8: Varèse, *Arcana*, cc. 3-4.

¹⁶ HORODYSKI, Timothée, *Varèse: Héritages et confluences. Les masses sonores, l'espace du son, la spatialisation*, Paris, Université Paris 8, Septentrion Presses universitaires, Thèse à la carte, 1996, p. 183.

–Rotación:

La rotación es un proceso que ha sido identificado por Horodyski¹⁷ y por Bernard¹⁸. Consiste en la translación progresiva o en bloque del contenido armónico de un registro al registro contrario. Esto es, que un grupo de notas que aparece en un compás determinado en el grave, es trasladado al siguiente compás en el registro agudo y viceversa. La rotación está estrechamente relacionada con la simetría en paralelo y a menudo se utiliza en conjunción con la proyección. La diferencia entre la simetría de espejo y la rotación es que la rotación implica una sucesión de eventos donde el primero hace que el resto se produzca de manera necesaria. En *Déserts*, cc. 85-92, el contenido y la disposición interválica de los compases 85-91 se duplica en los cc. 92-93. La estructura interna, sin embargo, se invierte mientras que se proyecta. Se gira 180 grados en el “plano” de la música:

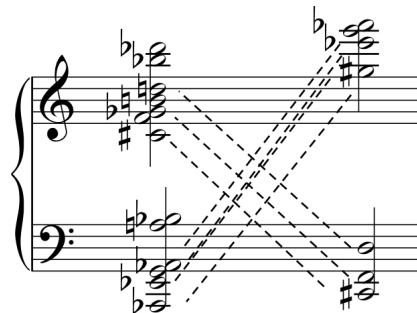
cc. 85-92. cc. 92-93.



Ejemplo 4.9: Varèse, *Déserts*, cc. 85-93, reducción armónica.

En *Arcana* se observan diversos tipos y procedimientos de técnicas de rotación uno de ellos el que se muestra en la reducción de los compases 238 a 241:

c. 238. c. 241.



Ejemplo 4.10: Varèse, *Arcana*, cc. 238-241, reducción armónica.

¹⁷ Cf. HORODYSKI, Timothée, *Varèse: Héritages et confluences. Les masses sonores, l'espace du son, la spatialisation*, op. cit., pp. 114-135.

¹⁸ Cf. BERNARD, Jonathan W, *The music of Edgard Varèse*, op. cit., p. 49.

4.2.4. Sistema armónico: tricordos

Varèse utiliza un sistema armónico que considera al entorno espacial como un factor primordial. La ocupación y la división del espacio son fundamentales para definir la función de la armonía. Los procedimientos interválticos son de suma importancia para definir la estructura como comenta el propio Varèse: “La forma es el resultado de la densidad del contenido [interváltico]”¹⁹.

Las armonías en Varèse quedan definidas y espaciadas por las fronteras agudas y graves más que por su contenido interno. En este proceso, la triada (no tonal) es el principio de todo proceso armónico y melódico constructivo en Varèse. Grupos de tres alturas (tricordos) son definidos y tienen consideración armónica no por su contenido armónico, sino por sus cualidades espaciales: su contenido interváltico absoluto. Con la identificación de los tricordos es posible no sólo definir configuraciones espaciales sobre la base de pares de intervalos sino también definir las relaciones entre tricordos con operaciones sencillas.

Un tricordo XYZ (XYZ son tres alturas distintas) tendrá dos intervalos base sobre los cuales por diversos procesos se pueden generar encadenamientos y extensiones hacia los registros agudo o grave, con intervalos similares a aquellos que contenga el tricordo principal. XYZ original es *la forma básica*, y sus otras formas, se llamarán *derivaciones*. Tomemos como ejemplo los tricordos denominados “a” y “b”:



Ejemplo 4.11: tricordos.

En ambos casos el intervalo principal que presentan es una tercera menor-sexta menor. La disposición de alturas interna, crea dos disposiciones del intervalo base en:

- a (original);
- b (derivación).

El conjunto de derivaciones y su forma original se llamarán *constelación*, y las grandes estructuras en las obras de Varèse responden a este tipo de procesos. En cada operación, dos notas permanecen inmóviles (una de ellas sirve como un pivote) mientras que la nota restante se mueven sobre el pivote en una nueva ubicación.

¹⁹ Cit. en EWEN, David, *American Composers of Today*, New York, H. W. Wilson, 1949, p. 250: “Form results from the density of the [intervalltic] content”.

Para derivar un acorde, se establece una nota pivote, sobre la cual se va a derivar (permanece inmóvil). De las dos restantes notas una de ellas permanece inmóvil y otra es la que se mueve según una regla: mantener la unidad interválica que mantenía con la nota que hace de pivote. La operación mostrada en los ejemplos “a” y “b” será llamada *unfolding* (despliegue); en “c” la operación será llamada *infolding* (repliegue):



a) *unfolding*

b) *unfolding*

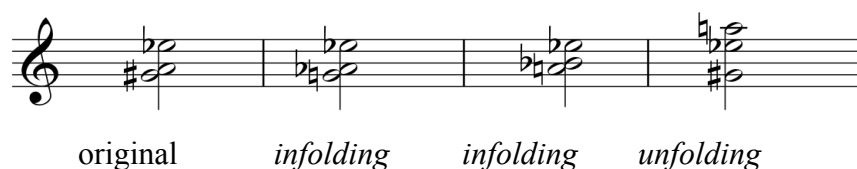
c) *infolding*

Ejemplo 4.12: derivaciones sobre un acorde base.



Ejemplo 4.13: derivación secundaria sobre un acorde base.

Y podemos deducir una regla o propiedad al aplicar el sistema: de cada tricordo se pueden derivar dos despliegues y un solo repliegue.



original

infolding

infolding

unfolding

Ejemplo 4.14: despliegues y repliegues armónicos sobre un acorde base.

Hay que puntualizar que estos sistemas, estudiados sobre todo por Jonathan Bernard, sobre esquemas y anotaciones del propio Edgar Varèse, no deben ser considerados como definitivos o dogmáticos. Existen muchos pasajes en la música de Edgar Varèse que siguiendo una base proporcionada por los procedimientos comentados, los modifica para conseguir una mejora substancial de la sonoridad armónica.

4.3. Manipulación temática en Varèse

4.3.1. Conceptos previos

Arcana es una obra radical, que siendo en parte una estilización de las técnicas utilizadas en *Amériques*, y por tanto influida y construida sobre las innovaciones formales de *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, sintetiza los procedimientos realizados por Stravinsky en *Symphonies of Wind Instruments*. Las formas basadas en la yuxtaposición por bloques que muestra Varèse en sus obras han sido identificadas y claramente aceptadas por autores diversos. Jonathan Bernard en su definitivo trabajo analítico sobre Varèse, comenta que los acordes, estructura básica en la música de Varèse, no son objetos estáticos. Jonathan Cross, ha identificado claramente las estructuras y formas de yuxtaposición en bloque como el proceso principal constructivo en Varèse. Cross habla explícitamente de “ideas musicales enquistadas o fijas”:

La energía de *Arcana* y *Amériques* es, por tanto, generada por la fuerza de la yuxtaposición de sus bloques constituyentes. La estructura resultante se articula mediante la repetición local de ideas musicales fijas (de cuyas “fijeza” e “inmovilidad” hablan Van der Toorn y Xenakis) que continuamente se recombinan para formar nuevos bloques, y por la repetición/variación a gran escala de los bloques a lo largo de la obra. Fascinante en su impredecibilidad, es una “resultante” genuina, acorde con las consideraciones propias de Varèse sobre la “cristalización” y las formas musicales fluidas²⁰.

Fernand Ouellette también identifica el proceso constructivo que va del micronivel a lo macroformal: “Varèse construye sus obras según este principio: no pretende que exista desarrollo ni transformación, sino más bien transmutación de una célula inicial o de un conglomerado de notas, que somete a tensiones diferentes, dinámicas diferentes, y diferentes funciones gravitacionales [...]”²¹.

La coherencia de la superficie en *Arcana* depende en gran medida de unas pocas ideas básicas, y en este sentido la música es más reconociblemente temática que cualquier otra composición desde *Amériques*. Sin embargo, el desarrollo no es lineal y las ideas desaparecen y reaparecen en estados transformados. De manera similar a *Jeux*

²⁰ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 46: “The energy of *Amériques* and *Arcana* is thus generated by the strength of the juxtaposition of its constituent blocks. The resulting structure is made up from both the local repetition of fixed musical ideas (the ‘fixity’ and ‘immobility’ of which van der Toorn and Xenakis respectively spoke) which are continually being recombined to form new blocks, and the larger-scale repetition/variation of blocks across the entire work. It is fascinating in its unpredictability, a genuine ‘resultant’ in line with Varèse’s own accounts of fluid musical forms and crystallisation”.

²¹ OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, trad. Dereck Coltman, London, Calder and Boyars, 1968, p. 91: “Varèse constructs his works in accordance with this principle: he attempts neither development nor transformation, but rather the transmutation of an initial cell or agglomeration, which he subjects to different tensions, different dynamics, and different gravitational functions [...]”.

de Debussy o *Petrushka* de Stravinsky, el nivel microformal afecta de manera dramática a la posterior superestructura formal. La música se basa en yuxtaposiciones de ideas, que no tienen por qué ser temáticas o melódicas, creando así bloques sin transición entre uno y otro. Hemos observado que las ideas, temas o materiales surgen de unos procedimientos armónicos, a base de constelaciones, propias y únicas en Varèse. Pero aun así, su manera de manipular y usar el nivel microformal es peculiar y precisa de una serie de acotaciones y explicaciones. El proceso mediante el cual Varèse crea sus conglomerados y distintos bloques se basa en procedimientos ya vistos en Stravinsky: la creación de identidades, de personajes, de objetos o lo que Whittall denomina atemas orgánicos.

4.3.2. Atematismo orgánico

Un aspecto importante en la música de Varèse escrita a partir de 1907 es la segmentación de la textura en conjuntos más pequeños, células atomizadas permitiéndole trabajar a un nivel microformal con materiales muy precisos como destaca Arnold Whittall: “Varèse encuentra el camino para crear una textura con continuidad narrativa en el uso de las identidades. Pasó a personificar las células en verdaderos ‘personajes’ con cualidades temáticas casi reconocibles”²².

Whittall ha acuñado una expresión singularmente apta para definir los elementos y procedimientos que usa Varèse a un nivel microformal: “atematismo orgánico”²³. Esta idea es similar o idéntica a las mismas técnicas de atomización que Enrica Lisciani comenta en relación a la progresiva atomización del material musical en *Jeux* de Debussy o *Petrushka* de Stravinsky²⁴. Este proceso de estratificación y fragmentación del material musical temático, reconocible, mediante unidades atemáticas es definido por Tomi Mäkelä como “énfasis lineal”²⁵ o “procesualidad lineal”²⁶. Este mismo proceso es nombrado por Varèse como “totalidad melódica”²⁷.

²² WHITTALL, Arnold, “Varèse and Organic Athematicism”, *Music Review*, nº 28, 1967, p. 312: “*Varèse finds the way to create a texture with ‘narrative continuity’ in the use of identities to personify pitch-cells into true ‘characters’ with almost recognizable thematic qualities*”.

²³ *Ibid.*, pp. 311-315: “*organic athematicism*”.

²⁴ Ver capítulo de esta tesis dedicado a *Jeux* de Debussy para más información.

²⁵ MÄKELÄ, Tomi, “Melodic totality and textural form in Edgard Varèse’s intégrales: Aspects of modified tradition in early new music”, *op. cit.*, p. 60: “*In the particular case of Varèse it is important to notice how he uses the phrase ‘melodic totality’: he clearly emphasises the linear processes, which have certain similar characteristics to traditional melody*”.

²⁶ *Ibid.*, p. 60: “*Whereas most authors consider texture in Varèse –and in other composers music, too– from the point of view of sound, my key phrase in analyzing texture as a formal force is linear processuality*”.

²⁷ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 11: “*There will no longer be*

Esta misma cualidad ha sido identificada en distintas obras de Varèse por parte de Jonathan Bernard: “Un examen más detallado de los complejos pasajes de *Intégrales* revela que su textura se forma de un modo básicamente aditivo, mediante la acumulación de sonidos individuales propia de Varèse”²⁸.

Asimismo, Bernard puntualiza que la recurrencia de ciertas fórmulas y células no debe confundirse con un planteamiento temático en la música de Varèse: “Que la música de Varèse sea temática debe ser visto con escepticismo. La recurrencia de versiones reconocibles del material anterior no debe interpretarse como evidencia de la estructura temática. Este material es efectivamente *transformado*, pero sin ser exactamente *desarrollado*”²⁹.

En apoyo de esta interpretación está el hecho de que en *Arcana* no se realiza jamás una repetición exacta: los fragmentos musicales se someten a cambios permanentes sin que se disuelvan, sino trasmutándose. Luego debemos considerar la posibilidad de que el sistema constructivo de Varèse en *Arcana* fuera similar a los que se encuentran en *Le Sacre du printemps*, o en *Jeux* de Debussy, y que ya fue acuñado como atomización musical.

La forma mosaico o forma en bloque en Varèse se basará pues en la acumulación o adición de constelaciones, temas o atemas orgánicos sin ningún tipo de forma preconcebida *a priori*. La densidad orquestal armónica, actividad textural y demás elementos actúan entonces como contrapesos entre las distintas constelaciones. Las diferentes colecciones de elementos y atemas orgánicos en *Arcana* se definen por el tipo de actividad textural que poseen así como por su único e intransferible contenido armónico. Esta será la clave para no sólo poder identificarlas en el análisis sino para mantener una coherencia al oído en el acto de la interpretación / escucha, activando la memoria como elemento para discernir estructuras y formas pese a lo compleja que éstas sean.

the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality. The entire work will flow as a river flows”.

²⁸ BERNARD, Jonathan, *The music of Edgar Varèse*, op. cit., p. 112: “Closer examination of the complicated passages quoted above [Intégrales] reveals that its texture is formed in a basically additive way, much of Varèse’s accumulated single sonorities are”.

²⁹ *Ibid.*, p. 183: “Any suggestion that Varèse’s music is thematic should be viewed with scepticism. The recurrence of recognizable versions of earlier material should not be construed as evidence of thematic structure. This material is indeed transformed, but not exactly developed”.

4.3.3. Principales procedimientos de manipulación de elementos atemáticos orgánicos

Un motivo o elemento atemático orgánico en Varèse se define por:

- El contenido intrínseco de alturas.
- El contorno o perfil que adquiere una determinada línea mediante una combinación de diseños básicos (ascendente, descendente, quebrados).
- Cualidades rítmicas y texturales intrínsecas.
- Timbre-orquestación.
- Polarizaciones recurrentes sobre una o dos notas pivotes³⁰.

Si los aspectos armónicos provienen de los sistemas ya mencionados anteriormente y los texturales y rítmicos no tienen una metodología más que la resultante de la oposición entre bloques, existe un elemento fundamental en Varèse que afecta a la percepción global de la forma y a la sensación de bloque y estatismo: la fijación de alturas en el espacio y el registro, y por tanto la sensación de no continuidad (no necesariamente discontinuidad). Estas características han sido recogidas y comentadas de manera sistemática por Jonathan Bernard: “Pese a que cada instancia [elemento, célula, tema orgánico] es única en sus características tales como contenido específico de alturas, duración y patrones rítmicos, existe un comportamiento general que todos tienen en común: una colección de alturas, fijada en una determinada disposición en el espacio registral, se repite varias veces y es sometida a un proceso de elaboración rítmica”³¹. Por lo general, cuando se produce repetición, el ritmo no es exactamente igual. En el caso que sea igual entonces algún parámetro verá alterada su naturaleza. La colección o constelación particular de alturas puede estar en una parte individual, un acorde aislado tocado por varios instrumentos o en una serie de eventos en diferentes partes o grupos de partes. Una de las consecuencias más importantes de la reiteración y repetición de elementos, se da en la ruptura de la repetición y en el efecto de la repetición tal como comenta Jonathan Bernard: “La repetición actúa como un acumulador de tensión, que se libera cuando la repetición es finalmente sustituida”³².

³⁰ En lo que Jonathan Bernard ha denominado “pitch stasis”. Cfr. BERNARD, Jonathan, *The music of Edgar Varèse*, op. cit., pp. 134-135.

³¹ *Ibid.*, pp. 134-135: “Although every instance is unique in terms of such specific attributes as pitch content, durational scheme, and rhythmic patterns, there is a general procedure which all have in common: a collection of pitches (or indefinite pitches where the stasis is conveyed by percussion) in a particular registral disposition and, in the case of the oscillating type of stasis, in fixed groupings is repeated several times and undergoes in the process a rhythmic elaboration”.

³² *Ibid.*, p. 135: “The pitch repetition acts as an accumulator of tension, which is released when the repetition is finally superseded”.

Ejemplos de polarización de alturas que actúan de eje en los temas así como de fijación de constelaciones armónicas se encuentran en todas las piezas de Varèse. En la apertura de *Octandre*, el oboe solista congela las notas básicas que conforman la melodía (Solb-Fa-Mi-Re#):



Ejemplo 4.15: Varèse, *Octandre*, cc. 1-5, oboe.

En *Offrandes* (primer movimiento) la polarización y fijación en el espacio de las notas Re, Mib y Fa# crea una propia constelación armónica que permanece fija en el espacio creando la sensación de estatismo:



Ejemplo 4.16: Varèse, *Offrandes*, cc. 1-9, trompeta.

En *Amériques*, la tensión es generada por las repeticiones que son casi idénticas:



Ejemplo 4.17: Varèse, *Amériques*, cc. 1-7, flauta alto.

4.4. Estrategias macroformales en la música de Varèse

4.4.1. Zonas de intensidad versus formas en bloque

La forma en Varèse es la consecuencia de un proceso de interacción y expansión de los materiales de una obra. El propio compositor escribe que “la forma musical es un resultado, el resultado de un proceso. Cada una de mis obras descubre su propia forma”³³. El concepto de bloque y de masa sonora se revela como fundamental para entender los procedimientos macroformales en las obras de Varèse, quien explica que el “movimiento de masas sonoras y planos cambiantes, claramente serán perceptibles”³⁴.

Son muchos los autores que identifican la forma o la manera de construir la forma de Varèse según procedimientos de articulación en bloque. Eric Salzman define la música de Varèse como atemática y estática, construida a partir de la oposición de bloques estáticos de sonido:

Varèse creó un tipo de música estática [...] se desprende en forma casi completa de cualquier género de construcción temática. Los materiales consisten en formas musicales fijas inventadas, poderosos bloques estáticos de sonidos apilados en grandes yuxtaposiciones espaciales y definiendo un nuevo espacio musical imaginado. Las estructuras se mantienen juntas casi literalmente por una suerte de tensión interior; se hallan presentes enormes cantidades de energía³⁵.

Fernand Ouellette ha comentado la influencia que ejerció Stravinsky en Varèse en lo que se refiere al estatismo y los bloques sonoros como elemento constructivo: “Varèse construye sus obras de acuerdo con este principio: no intenta ni desarrollar ni transformar [...]”³⁶. Asimismo lo hace Griffiths:

Entre los contemporáneos, fueron Debussy, Stravinsky y Schoenberg los que tuvieron la mayor influencia sobre él, aunque siempre desconfiando de lo que él consideraba como “sistemas”, ya fueran éstos neoclásicos o serialistas. Su uso estructural de las masas de sonido puede ser visto como una combinación de la forma de bloque de Stravinsky en *La Consagración de la Primavera* con la fluidez y evolución continua de *Jeux* de Debussy y de las *Cinco piezas orquestales* op.16 de Schönberg [...]³⁷.

³³ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The liberation of sound”, *op. cit.*, p. 16: “[musical] form is a result; the result of a process. Each of my Works discovers its own form”.

³⁴ *Ibid.*, p. 11: “[...] the movement of sound masses, of shifting planes, will be clearly perceived”.

³⁵ SALZMAN, Eric, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Lerú (Victor) S.A., 1979, p. 200.

³⁶ OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, *op. cit.*, p. 91: “Varèse constructs his works in accordance with this principle: he attempts neither development nor transformation [...]”.

³⁷ GRIFFITHS, Paul, “Varèse, Edgar [Edgar] (Victor Achille Charles)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell (London: Macmillan Publishers, 2001), Vol. 19, p. 525: “Among contemporaries, Debussy, Stravinsky and Schoenberg had the greatest influence on him, though he was always mistrustful of what he regarded as ‘systems’, whether neo-classical or serial. His structural use of ‘sound-masses’ can be viewed as a combination of the block form of Stravinsky’s *The Rite of Spring* with the continuously evolving fluidity of Debussy’s *Jeux* and the *Five Orchestral Pieces* op. 16 of Schoenberg [...]”.

Sin embargo, el concepto de bloque nunca fue usado por Varèse al referirse a su propia música.; acuñó un término para definir sus propios bloques sonoros: zonas de intensidad entendidas como grupos fusionados de elementos musicales. “La diferenciación de las distintas masas y planos sonoros [...] mediante ciertos arreglos acústicos [...] permitiría la delimitación de las zonas de intensidad. Dichas zonas se diferenciarían por el uso de varios timbres o colores y distintas intensidades de sonido”³⁸. Varèse acuñó el termino en 1936 y comentó acerca de su función y uso: “Agente de delimitación, como los diferentes colores en un mapa que separan las diferentes áreas, y una parte integral de la forma”³⁹.

Bloque en Varèse se debe entender como zona de intensidad según la terminología del propio autor, y es un agente delimitador, una herramienta que usa deliberadamente para seccionar las partes de la obra de manera drástica en bloques independientes: “Es cierto que hay motivos que parecen ser citas casi directas de *Le Sacre*, y su “primitivismo” está claramente en una línea de descendencia directa de Stravinsky: obsesiones con los ostinatos, los ritmos repetitivos, la enorme sección de percusión, un deleite en el enorme poder y volumen que una orquesta puede producir”⁴⁰.

Pero es en la organización musical basada en bloques, donde es más evidente la influencia de Stravinsky en Varèse, como comenta Jonathan Cross relacionando los procedimientos de oposición en bloque en *Le Sacre du printemps* con procedimientos en *Arcana* :

En las yuxtaposiciones de bloques de material, en su estructura general, en su enfoque de construcción melódica, la organización rítmica y la repetición, y en el modo seguro con que despliega una gran fuerza orquestal, *Amériques* toma los aspectos clave del lenguaje de Stravinsky en *La consagración de la primavera* y en *Las bodas* y los transforma en algo nuevo [...]. Más llamativo aún es la construcción de la forma en Varèse mediante la abrupta yuxtaposición de bloques, característica que, hasta las yuxtaposiciones de *Symphonies of Wind Instruments*, no se encuentra de manera tan clara en Stravinsky⁴¹.

³⁸ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The liberation of sound”, *op. cit.*, p. 11: “[...] *The differentiation of the various masses and different planes [...] by means of certain acoustical arrangements [...] would permit the delimitation of Zones of Intensities. These Zones would be differentiated by various timbres or colors and differents loudness*”.

³⁹ *Ibid.*, p. 12: “*Agent of delineation like the different colours on a map separating different areas, and an integral part of form*”.

⁴⁰ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, *op. cit.*, p. 39: “*Certainly there are motifs that appear to be almost direct quotations from The rite, and it ‘primitivism’ is clearly in a direct line of descent from Stravinsky: a reliance on ostinatos, repeating rhythms, a vast battery of percussion, a revelling in the sheer power and volume that a symphony orchestra can produce*”.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42: “*In its juxtaposition of blocks of material, in its overall structure, in its approach to melodic construction, rhythmic organisation and repetition, and in the assured way it deploys large orchestral forces, Amériques takes key aspects of Stravinsky’s language in The Rite and Les Noces and transforms it into something new [...]. Most striking is Varèse’s form- building by means of the abrupt juxtaposition of blocks, a feature which did not manifest itself this bodily in Stravinsky until the oppositions of the Symphonies of Wind Instruments*”.

4.4.2. Zonas de Intensidad y organización de bloques en *Amériques*

Los procesos de oposición de bloques son inicialmente usados por Varèse en la obra *Amériques* y muestran una influencia de similares sistemas experimentados por Stravinsky en *Le Sacre du printemps*. Más tarde serán reutilizados y amplificados en su concepto en *Arcana*. Sin embargo, existen diferencias en el planteamiento de la forma en Varèse y estas diferencias provienen de la radicalización y exageración del contraste y de la yuxtaposición horizontal entre bloques.

Lo que hace de *Amériques* y *Arcana* obras que ejemplifican de manera extrema los logros o las soluciones adoptadas en las formas de organización formal en oposiciones de bloques inventadas por Stravinsky, es la radicalidad de los planteamientos adoptados por Varèse inspirados en dicha idea formal. Existen en *Amériques* y *Arcana* un número mayor de bloques y una más rápida y numerosa sucesión de distintos tipos de oposición de bloques que en cualquier obra de Stravinsky que use esta misma técnica. Jonathan constata:

Lejos de ser un efecto de “sucesivos segmentos de tiempo contrapuestos unos contra los otros”, lo que tenemos aquí es mucho más el efecto de *collage*, el “movimiento de masas de sonido [...] tomando el lugar de contrapunto lineal”. Los “fenómenos de penetración y repulsión” que según Varèse se producen cuando las masas de sonido chocan entre sí, coinciden con los dos tipos de yuxtaposiciones empleados en el trabajo, que son simultánea (penetración) y sucesiva (repulsión)⁴².

Varèse también se refirió a las masas de sonido así como a su capacidad de evolución mediante el choque de unas con otras, produciendo nuevos híbridos de dicha colisión⁴³. Al separar el sonido en diferentes planos, Varèse imaginó que la masa de cada sonido podría ser percibida moviéndose a diferentes velocidades y a diferentes niveles de complejidad de textura y de actividad textural. Las secciones o constelaciones-bloques se desarrollan a partir de estos elementos atemáticos orgánicos constituyéndose en el primer nivel de formación estructural.

Además, y es este uno de los rasgos más interesantes y más típicos del planteamiento compositivo en Varèse es la utilización de procedimientos orgánicos

⁴² *Ibid.*, p. 45: “Far from an effect of ‘successive time-segment counterpointed one against the other’, what we have here is much more the effect of as collage, the ‘movement of sound-masses [...] taking the place of linear counterpoint’. The ‘phenomena of penetration and repulsion’ which, according to Varèse, occur when the sound-masses collide, coincide with the two kinds of juxtapositions employed in the work, that is simultaneous (penetration) and successive (repulsion)”.

⁴³ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of sound”, *op. cit.*, p. 11: “When these sound masses collide, the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur”.

de organización del material no temático o “atematismo orgánico”⁴⁴ que permanecen esencialmente inmutables en cuanto a su estructura melódica. Habiendo renunciado a todo movimiento lineal, los elementos varesianos se convierten en “objetos estáticos” bastante distintos a los “móviles” característicos de la música tonal. Por lo tanto, el desarrollo musical real no depende sólo de las recursividades o reexposiciones de estas unidades o elementos por sí mismas, sino de sus diferentes combinaciones y yuxtaposiciones. Varèse maneja estas unidades como si se tratara de componentes fijos inmutables en sí mismos. Mantienen distintas relaciones unos con otros para producir diferentes configuraciones.

Las ideas se repiten de forma constante pero no ordenada a lo largo de toda la pieza. Las relaciones entre unas y otras cambian y nunca son complementarias debido a que no hay necesidad ni obligación ninguna de que a una idea le siga la otra. Un ejemplo de ese procedimiento lo encontramos en *Amériques*, donde la direccionalización en la música se alcanza por el resultado global que se obtiene por el orden y contraste entre bloques. Los logros en la estilización formal y manipulación del material yuxtapuesto en bloques que aparece en *Arcana* vienen sin duda de la experimentación adquirida en *Amériques*. Las técnicas de superposición y yuxtaposición fueron ya ensayadas de manera evidente en *Amériques*. Esto se observa en las características que muestra el inicio de *Amériques* en el tratamiento de su material:

- Cada bloque y material-identidad está articulado de manera distintiva y particular desde el punto de vista del timbre, la orquestación, el tempo y el ritmo. Los bloques son estáticos.
- Cada bloque de material se repite asimismo pero no de manera exacta, y de manera más acortada o estrechada en cada entrada.
- Polarizaciones de notas y efectos de congelación armónica crean una sensación de no direccionalidad y estatismo.
- Oposición de bloques o “zonas de intensidad” crean un sentido de discontinuidad.

El inicio de *Amériques*, concretamente el bloque denominado A, es un ejemplo de este proceso de estatismo, repetición e iteración. La longitud del bloque está elaborada a partir de 7 repeticiones casi exactas del material que lo conforma (fragmento melódico en flauta alto y ostinatos en arpas). Cada nueva aparición de este

⁴⁴ Término ya comentado anteriormente, acuñado por Arnold Whittall.

bloque conlleva una ligera variación en los elementos que acompañan al motivo principal de la flauta, pero sin afectar en ningún grado a la identidad o a los elementos motivicos, interválicos, rítmicos y texturales que permanecen inalterables en esta idea.

BLOQUE A. EXPOSICIÓN INICIAL

EDGARD VARÈSE AMERIQUES

Revised and edited by
CHOU WEN-CHUNG

Duration: 23' ca.

Moderato poco lento (♩=60)

2 Piccolos

2 Flutes

Alto Flute (in G)

3 Oboes

English Horn

Heckelphone

Clarinet in E \flat

3 Clarinets in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

3 Bassoons

2 Contrabassoons

8 Horns in F

6 Trumpets in C

3 Tenor Trombones

Bass Trombone
Contrabass Trombone

Tuba

Contrabass Tuba

Harp 1

Harp 2

rall. *a tempo*

mf

1. *incisif p 3*

* T

Ejemplo 4.18: Varèse, *Amériques*, cc. 1-3, bloque A.

1 Animato molto subito ($\text{♩} = 112$) Subito a tempo I ($\text{♩} = 60$) Moderato poco lento

3

Picc.

Fls.

G A. Fl.

Obs.

E♭

CLARINETS

B♭

Ben.

F Hrn.

C Tpts.

Trbs.

Harp

Harp

S.B.

S.D.

Cym.

B.D. 1-2

Tri.

Cast.

Tamb.

W.

1 Animato molto subito ($\text{♩} = 112$) Subito a tempo I ($\text{♩} = 60$) Moderato poco lento

Vlns. div.

Vlna. div.

Vlns.

Vc.

Ch.

178

YUXTAPOSICIÓN-OPOSICIÓN BLOQUE D-A (2ª VARIACIÓN TEXTURAL).

Subitement au m. I (♩ = 60) 2 5

FL. 1

G. A. Fl.

Obs. 1/3

E.H.

CLARINETS

Eb 1/2

Bb 1/2

Bb Ba.

Bens. 1/2

C. Bens. 1

F Hrn. 1/2, 3/4, 5/6, 7/8

C Tpts. 1/2, 3/4

Trbs. 1, 2, 3

Harp 1, 2

Timp. 1, 2

Xyl.

S.B.

S.D.

Cym.

B.D. 1-2

Tri.

Cast.

Tamb.

W.

G.

Vlns. 1, 2

Vlas.

Vc.

Subitement au m. I (♩ = 60) 2

Ejemplo 4.20: Varèse, *Amériques*, cc. 16-20, bloque D-A.

VARIACIONES TEXTURALES EN REAPARICIONES BLOQUE A.

[illegible]

Ejemplo 4.21: Varèse, *Amériques*, cc. 27-28 y 37-40, bloque A, reprises y variaciones texturales.

La manera en que los bloques musicales son interrumpidos (estratificados en la terminología de Edward Cone) en *Amériques* y *Arcana*, sugiere un tipo de construcción basada en la técnica del “corte y pega”, característica encontrada en *Jeux* de Debussy y *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, y destacada por Jonathan Cross. La siguiente tabla muestra la organización y recurrencia de los distintos bloques de material al inicio de *Amériques*:

Número de ensayo	Material	Orquestación	Tempo
0-1	A	2 arpas+flauta alto	60
1	B	metales	112
1 ⁺¹ -1 ⁺³	A	2 arpas+flauta alto+percusión	60
1 ⁺³ -1 ⁺⁴	C		76
1 ⁺⁴ -2	D		76
2-2 ⁺²	A		60
2 ⁺³ -2 ⁺⁷	E	Fragmento A en trompa 1	88
2 ⁺⁷ -2 ⁺⁸	A	Ostinato arpa y fagot	60
2 ⁺⁸ -4	F		60
4-4 ⁺⁶	G	Cita “danza sagrada”	72
4 ⁺⁷ -5	A	flauta alto Si congelado+	60
5		nuevo estrato	
5-5 ⁺⁵	H		60
5 ⁺⁶ -5 ⁺¹³	I		92
5 ⁺¹³ -5 ⁺¹⁶	A	flauta alto	92
5 ⁺¹⁶	trans.		120
5 ⁺¹⁷ -6	B		
6 ⁺¹ -6 ⁺²	trans.		
6 ⁺³ -7	K		192
7	L		64

Tabla 4.1: Varèse, *Amériques*, Organización por yuxtaposición de bloques. Fuente: Cross

Se observa que es un procedimiento similar al observado en *Symphonies of Wind Instruments* de Stravinsky. Cada módulo se asocia a un tempo, una melodía o tema con características individuales. No existe ningún sentido de desarrollo o proceso de evolución dentro de cada bloque exceptuando ligeras variaciones texturales que ocurren en el interior de los bloques. Es la simultánea yuxtaposición de ideas entre los sucesivos bloques lo que genera un sentido de acumulación y no movimiento (estatismo).

La primera obra donde se rastrea y se comprueba la influencia de las soluciones formales basadas en la yuxtaposición de bloques de materiales de Stravinsky es *Amériques*. Jonathan Cross habla de un proceso similar al de corta y pega heredado de las técnicas del mismo nombre que se encuentran en la edición cinematográfica :“[Los] bloques musicales se interrumpen (estratificados) y sugieren de inmediato una especie de enfoque del tipo corta y pega a la composición [...] y que también corresponde a su propia retórica de [hacer] chocar las sonoras masas y los planos cambiantes”⁴⁵.

Asimismo, Cross resalta la semejanza entre la forma en bloque de Stravinsky y de zonas de intensidad en Varèse. Éste, pese a reconocer y haber admitido musicalmente la influencia de las formas en bloque de Stravinsky sobre la estructura y procedimientos mostrados en *Amériques*, acuña su propia terminología a la hora de definir y explorar su procesos constructivos. Luego el término zonas de intensidad será el adecuado en Varèse a la hora de referirse a las secciones o a los conjuntos de bloques. Las zonas de intensidad serán usadas como un agente delimitador, una herramienta que usa deliberadamente el autor para seccionar las partes de la obra de manera drástica en bloques independientes que se oponen o yuxtaponen unos a otros. Por tanto, la naturaleza de los bloques en la música orquestal de Varèse se basa en un nulo sentido de desarrollo dentro de cada bloque.

Esta recurrencia en la repetición, nunca idéntica, y la progresiva variación en los componentes texturales que conforman los bloques de material, produce un sentido estático no direccional y abierto (no cerrado) de la música. La idea inicial, los materiales a nivel microformal, células, constelaciones, ritmos, serán tratados como un punto de partida que generará estructuras más amplias de las cuales se derivará la forma percibida como resultado final.

La percepción de la forma resultante será variable pero siempre con un denominador común: es resultado de una estructura donde la yuxtaposición y no es relacionable con ningún modelo formal previamente utilizado. Estas ideas radicales fueron explotadas al máximo en su segunda obra orquestal: *Arcana*.

⁴⁵ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy op. cit.*, p. 42: “Blocks of music are interrupted (stratified) immediately suggests a kind of ‘cut and paste’ approach to composition [...] and it also corresponds to his own rhetoric of colliding sound-masses and shifting planes”.

4.5. *Arcana*

4.5.1. Características del lenguaje musical de *Arcana*

Arcana fue compuesta entre 1925 y 1927 en Nueva York. Es la última obra orquestal de Varèse, y se estrenó en la Philadelphia's Academy of Music el 8 de abril de 1927, dirigida por Leopold Stokowski. Fue originalmente publicada por Eschig en 1931. Varèse hizo revisiones en 1960 con una edición definitiva para Franco Colombo (New York, 1964). El compositor usa como prefacio de la partitura una cita de Paracelso, alquimista del siglo XVI:

Hay una estrella más alta que todo el resto: es la estrella del Apocalipsis. La segunda estrella es la del Ascendente. La tercera es la de los elementos, que son cuatro. Entonces hay seis estrellas establecidas. Además de éstas hay aún otra estrella, la imaginación, que da nacimiento a una nueva estrella y a un nuevo cielo⁴⁶.

Muchos autores han intentado extraer consecuencias programáticas o esotéricas en esta frase para comprender ciertos procedimientos o el espíritu de la partitura⁴⁷. Pero es el mismo Varèse quien lo niega: “El título de mi obra, *Arcana*, y la cita de Paracelso puesta en epígrafe no tienen ninguna relación con el trabajo de composición de mi obra”⁴⁸. *Arcana* se estrena poco tiempo después del estreno de *Intégrales* (marzo de 1925) y comparte muchos elementos con esta pieza:

- Similitudes temáticas, sobre todo en los elementos denominados monódicos y tonadas o el “tema de trompas”.
- Similitudes formales y estructurales. División de cada parte macroformal en secciones organizadas por oposición de bloques de sonido o, a partir de ahora, denominadas, zonas de intensidad muy particionadas.
- Identidades muy reconocibles.

Comparte asimismo con *Amériques* características comunes:

- Un enorme dispositivo orquestal. con 8 trompas, maderas a 4 .
- Violencia extrema de su sonoridad.

⁴⁶ VARÈSE, Edgard, Note de programme pour la création d'*Intégrales* à New York, le 1^{er} mars 1925, *Écrits*, Paris, Bourgois, 1983, pp. 46-47: “Une étoile existe plus haut que tout le reste: celle-ci est l'étoile de l'Apocalypse. La deuxième est celle de l'Ascendant, la troisième est celle des éléments, qui sont quatre. Il y a donc six étoiles établies. Outre celles-ci, il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et un nouveau ciel”.

⁴⁷ Philippe Lalitte habla de metáfora boreal relacionando la forma de *Arcana* con la de una galaxia. Cf. LALITTE, Philippe, “La métaphore boréale chez Varèse”, en SOLOMOS, Makis, *La Métaphore Lumineuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 29-46.

⁴⁸ VARÈSE, Edgard, *Écrits*, op. cit., p. 47: “Le titre de mon œuvre, *Arcana*, et la citation de Paracelse placée en exergue n'ont aucun lien avec le travail de composition de l'œuvre”.

4.5.2 Organización a nivel microformal en *Arcana*: atematismo orgánico

4.5.2.1. Identificación de entidades o elementos atemáticos orgánicos

Varèse encuentra el camino para crear una textura con “continuidad narrativa” en el uso de identidades o atemas orgánicos, verdaderos personajes con cualidades casi temáticas muy reconocibles. *Arcana* ha sido falsamente considerada como una pieza unificada con un elemento temático principal, en este caso el primero de la partitura:



Ejemplo 4.22: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2.

Esta idea tiene su origen en el programa de la primera audición de la obra: “La forma puede ser considerada como una interpretación inmensa y libre de la forma pasacalle: el desarrollo de una idea básica a través de una transmutación melódica, rítmica e instrumental”⁴⁹.

Philippe Lalitte, por el contrario, defiende que “el análisis muestra que la partitura está llena de ideas diferentes cuya única conexión es proporcionada por la causalidad creada a partir de la estructura melódica-armónica del lenguaje varesiano”⁵⁰.

En *Arcana* la coherencia de la superficie de la obra depende en gran medida de unas pocas ideas básicas, y en este sentido la música es más temática que en las composiciones más pequeñas. Sin embargo, el desarrollo no es lineal: las ideas desaparecen y reaparecen en estados transformados en una agitación perpetua de sonido. *Arcana* es una obra radical que siendo en parte una estilización de las técnicas utilizadas en *Amériques*, y por tanto influida y construida sobre las innovaciones formales de *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, sintetiza la manera de tratar los materiales por parte de Stravinsky en las *Symphonies of Wind Instruments*. La energía de *Arcana* es por tanto generada por la fuerza de la yuxtaposición de sus bloques

⁴⁹ *The Dial*, junio 1927, citado por LALITTE, Philippe, “*Arcana*, d’Edgar Varèse. Thématique et espace des hauteurs: un univers musical en expansion”, *Analyse musicale*, n° 3, abril 1986, p. 66: “La forme peut être considérée comme une immense et libre interprétation de la forme passacaille: le développement d’une idée de base à travers une transmutation mélodique, rythmique et instrumentale”.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 66: “[...] l’analyse montre que cette partition fourmille d’idées différentes dont le seul lien causal est fourni par la structure mélodico-harmonique du langage varésien”.

constitutivos. La estructura resultante se articula mediante la repetición local de las ideas musicales fijas (estáticas o cambiantes). El funcionamiento de estos bloques es el de una continua recombinación de los mismos que crean nuevos bloques por síntesis y, además, por su repetición/variación a gran escala a lo largo de la obra.

Los materiales de *Arcana* se han seleccionado y ordenado siguiendo como criterio, sobre todo, el tipo de actividad que muestran las distintas ideas así como su contenido armónico. Los materiales que unifican la obra y que deben ser considerados como principales, se dividen en 7 grupos: A, B, C, D, E, F, G.

MATERIAL A. Pulso Motivo:



Ejemplo 4.23: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2.

MATERIAL B- C. Acordes en proliferación, corales polifónicos, acordes rascacielos:

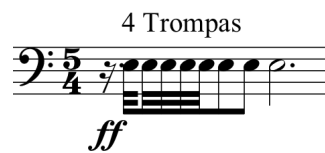
Ejemplo 4.24: Varèse, *Arcana*, cc. 3 y 19-21.

MATERIAL D. Recitativos monódicos (temas en maderas / xilófono y/o trompas en unísono):



Ejemplo 4.25: Varèse, *Arcana*, cc. 79-91.

MATERIAL E. Fanfarrias, figuras de notas repetidas:



Ejemplo 4.26: Varèse, *Arcana*, c. 32.

MATERIAL F. Corrientes, flujos polirrítmicos, torrentes de semicorcheas:



Ejemplo 4.27: Varèse, *Arcana*, cc. 46-48.

MATERIAL G. Yuxtaposición de estratos polirrítmicos.

Yuxtaposición polirrítmica de tresillos contra semicorcheas, o semicorcheas contra quintillos:



Ejemplo 4.28: Varèse, *Arcana*, cc. 92-95.

4.5.2.2. Características y procesos microformales en *Arcana*

Arcana contiene, al menos, doce entidades temáticas principales que se dividen en distintas categorías de acuerdo a su actividad textural, diseño, forma y armonía. Las identidades se definen por su armonía interna, por una colección propia y propiedades interválicas.

Los materiales de *Arcana* se han seleccionado y se han ordenado siguiendo como criterio, sobre todo, el tipo de actividad que muestran las distintas ideas así como su contenido armónico. El tipo de actividad se referirá a unas características que se muestren de manera constante y repetida a lo largo de la pieza. En *Arcana*, una identidad se definirá entonces por:

- El contenido armónico.
- Intervalo principal o predominante utilizado en la construcción de una identidad.
- El contorno, diseño del elemento (fanfarrias, melismas, polirritmias).
- Cualidades rítmicas y texturales.
- Timbre-orquestación.
- Polarizaciones recurrentes a una o dos notas pivote.

Asimismo, una subclasificación se hará atendiendo a elementos intrínsecos de cada una de las identidades, y se realiza según la distinta naturaleza que vayan adquiriendo las ideas principales en cada una de sus reapariciones. Se agrupan en tres tipos dependiendo de la actividad textural que presenten:

- Polifónica.
- Monódica, monofónica.
- Difónica.

Y dos tipos atendiendo a sus comportamientos rítmicos:

- Homorritmia.
- Heterorritmia.

El resto de materiales que aparecen en *Arcana* que no pueden clasificarse y que no han sido recogidos en el análisis, o no son fundamentales, es decir que no definen ni secciones ni zonas de intensidad, o bien son playas de congelación de actividad, lo que se ha denominado material H. El rango y variedad de posibles elementos que lo conforman va desde ritmos en caja a acordes en armónicos estáticos. NO son orgánicos ni tiene más lógica que al de fracturar el discurso y eliminar cualquier actividad textural así como percepción de continuidad armónica

MATERIAL A. Pulso ostinato

Elemento o identidad principal. Motivo difónico y homorrítmico de tres notas en forma de pulso, de ostinato siempre asociado al registro grave (cuerdas graves, metal grave) con puntuaciones de timbal creando un sonido muy denso y compacto. Cada aparición presentará una variante en diseño, ritmo, velocidad y altura pero permanece inalterable en su esencia. Está definido por una regularidad métrica basada en negras que poco a poco se va destruyendo y volviendo inestable mediante el uso de contratiempos.



Ejemplo 4.29: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2.

Sin embargo, lo más importante en este tema es el distinto contenido interválico que presentan sus dos registros agudo y grave. El contenido interválico del registro agudo será siempre diatónico. En el caso de su primera aparición: La-Si b-Do. Sin embargo, el contenido interválico del registro grave presenta características distintas proporcionadas por el uso combinado de quintas justas y cuartas aumentadas: Si b-Mi-Si.



Ejemplo 4.30: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2.

Esta particular relación interválica tendrá consecuencias importantes en el desarrollo y proliferación de otras ideas en *Arcana*, infectándolas con su contenido armónico. Es por ello que quizás Varèse se refiere al término pasacalle debido a esta cualidad y no según la acepción y comportamiento clásico del término. Es el material más inmediatamente reconocible en *Arcana* tanto en su estado original como en sus diversas transmutaciones, y es usado para articular las grandes secciones en la obra. Siendo la primera idea presentada se reconoce como principal. Asimismo, Varèse la usa para delimitar inicios y fin de grandes secciones o inicio de procesos.

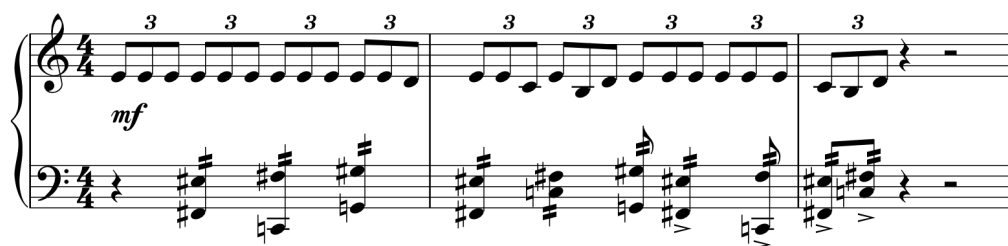
EVOLUCIÓN Y REAPARICIONES DEL MATERIAL A



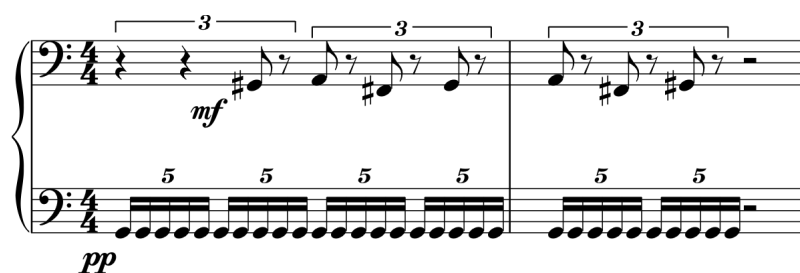
Ejemplo 4.31: Varèse, *Arcana*, cc. 1-2 (5, 8-11, 14, 17-19).



Ejemplo 4.32: Varèse, *Arcana*, cc. 212-213.



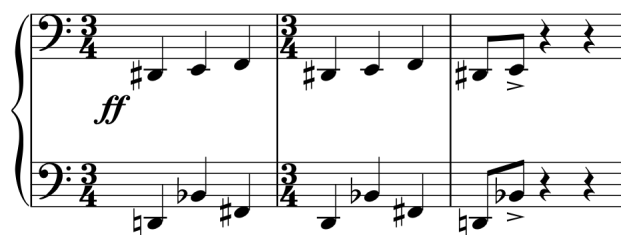
Ejemplo 4.33: Varèse, *Arcana*, cc. 218-220.



Ejemplo 4.34: Varèse, *Arcana*, cc. 50-51.



Ejemplo 4.35: Varèse, *Arcana*, cc. 267-268.



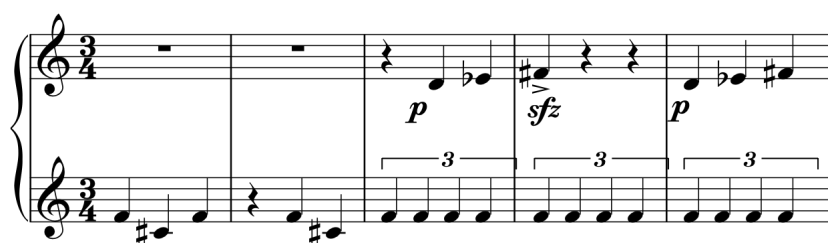
Ejemplo 4.36: Varèse, *Arcana*, cc. 67-69.



Ejemplo 4.37: Varèse, *Arcana*, cc. 225-227.



Ejemplo 4.38: Varèse, *Arcana*, c. 144.



Ejemplo 4.39: Varèse, *Arcana*, cc. 301-327.



Ejemplo 4.40: Varèse, *Arcana*, cc. 352-353.

MATERIAL B-C. Acordes en proliferación, corales polifónicos, acordes rascacielos

Acordes masivos de construcción gradual por capas de actividad textural diferenciadas. Las armonías resultantes permanecen fijas en su altura y registro. La complejidad del acorde queda reducida en su percepción acústica por la recursividad no sólo de la misma armonía sino de las mismas alturas, que no se transponen.

Tipo “a”

Contenido interválico y armónico:

Ejemplo 4.41: Varèse, *Arcana*, yuxtaposición material A-B, cc. 1-3.

Tipo "b"

8 trompas

p *ff* *p* *fff*

4 trombones y tuba

Contenido interválico y armónico:

1. Hautb. 2. 3. C. Angl. Heck. Cls. Mib 1. 2. Cls. Sib 1. 2. Cl. Cb. Sib. Bons. 1. 2. 3. C. Bons. 1. 2. 1. 3. 5. 7. Cors en Fa 2. 4. 6. 8. 1. 2. 3. 4. 5. Trbns. 1. 2. 3. 4. Tuba

Ejemplo 4.42: Varèse, *Arcana*, cc. 19-21.

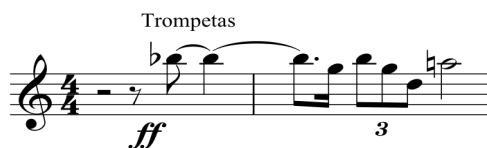
Tanto el conglomerado tipo “a” como el tipo “b” ofrecen dos estructuras de acordes diferenciadas. Las fanfarrias acordes tipo “a” presentan una armonía recurrente en toda la obra (concatenación de cuartas aumentadas y cuartas justas) y se pueden considerar como una de las transmutaciones de las que habla Varèse en referencia a la forma pasacalle que emana de la estructura armónica inferior del tema ostinato-pulso (cuartas aumentadas, quintas justas. Por el contrario las fanfarrias acordes tipo “b” presentan una formación de acordes rascacielos con características que pueden recordar aquellos usados por Messiaen y calificados como “acordes de resonancia” debido a su similitud con el contenido y disposición de la serie de armónicos. Las figuras que finalizan los compases 20-21 y 3-4 son asimismo motivos independientes susceptibles de ser usados como entidades aisladas:

- tipo “a”, figura con ámbito de novena menor con 2ª M al final.



Ejemplo 4.43: Varèse, *Arcana*, c. 4.

-tipo “b”, figura de tercera menor con giro en descenso y ascenso. Carácter diatónico.



Ejemplo 4.44: Varèse, *Arcana*, cc. 20-21.

Otras fórmulas específicas con las que culminan los extensos acordes que conforman el material B son usadas de manera mínima y no son consideradas como estructurales ni fundamentales en lo que concierne la identificación de la forma de *Arcana* y no se consideran en este análisis. Asimismo, las sucesivas variaciones de las fórmulas “a” y “b” se basan en la transposición de alturas o en la ligera modificación de uno de los intervalos base sobre los cuales están construidas y por tanto son esencialmente las mismas figuras.

Acordes tutti repetitivos

Este es un tipo de elemento muy diferenciado del resto de elementos en *Arcana*, ya que es el único que por sí mismo se expande por todo el registro de la orquesta en masivos acordes de 12 sonidos de extrema violencia y sonoridad (siempre en tutti o semi tutti orquestal). Se clasifican en 2 tipos según su función:

- 1) Los que crean una sensación extrema de discontinuidad y de abismos acústicos entre materiales.
- 2) Acordes masivos de máxima violencia e intensidad mediante acumulación de estratos polirrítmicos y usados para la culminación de secciones o zonas de intensidad.

104

$\text{♩} = 120$ | $\text{♩} = 60$ | $\text{♩} = 120$

1. Picc. $\text{à } 2$ molto tenuto

2,3. Picc. $\text{à } 2$ molto tenuto

1. Fls. molto tenuto

2. Fls. molto tenuto

1, 2. Hautb. molto tenuto

3. Hautb. molto tenuto

C. Angl. molto tenuto

Heck. molto tenuto

1. Cls. Mi $\text{à } 2$ molto tenuto

2. Cls. Mi molto tenuto

1. Cls. Si molto tenuto

2. Cls. Si molto tenuto

Cl. Cb. Sib molto tenuto

1. Bons. molto tenuto

2,3. Bons. molto tenuto

1. C. Bons. molto tenuto

2. C. Bons. molto tenuto

1, 3. Cors en Fa molto tenuto

5, 7. Cors en Fa molto tenuto

2, 4. Cors en Fa molto tenuto

6, 8. Cors en Fa molto tenuto

1, 2, 3. Trp. tenuto, sempre ff

4, 5. Trp. tenuto, sempre ff

1, 2. Trbn. tenuto, sempre ff

3, 4. Trbn. tenuto, sempre ff

Ejemplo 4.45: Varèse, *Arcana*, cc. 398-399.

Acordes espectrales

En 1905 Varèse descubrió la edición francesa de *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für Theorie der Musik* de Hermann von Helmholtz. Este descubrimiento, según Lalitte, pasó a condicionar toda su filosofía del sonido: “Varèse rechaza la práctica tradicional consistente en armonizar y después orquestar, en favor de una actitud más moderna: pensar en la composición como una arquitectura de timbres donde la armonía y los demás parámetros están subordinados”⁵¹.

Este tipo de acordes en Varèse tienen características y comportamientos diferenciados respecto a otros en *Arcana*. Su dinámica es *pianissimo*. Su evolución es del agudo al grave y su armonía se basa en el fenómeno físico-armónico según Varèse. En el ejemplo siguiente, comienza con el tritono Do #-Sol. Podemos ver que este campo será sometido a una expansión gradual hacia el grave, a diferencia de muchas de sus agrupaciones que se elevan en grado extremo del registro grave al agudo. La fundamental virtual se alcanza finalmente con la nota más grave La.

The image displays a musical score and its harmonic reduction. The top part is a score for a large orchestra, featuring staves for flauta (flute), 2 trompetas (trumpets) and 4 trompas (trombones), trompas 6-8 (trumpets 6-8) and trbnes 1-2 (trombones 1-2) with Vlc, Cb (viola and contrabass), Tuba, Cl. bajo (clarinet bass), and Cb (contrabass). The score is in 4/4 time and shows a series of chords that evolve from a tritone (Do #-Sol) towards a lower register. The bottom part is a harmonic reduction, showing the fundamental frequencies of the chords. It includes two horizontal lines: 'Alturas del acorde que coinciden con alturas espectro La fundamental' (frequencies of the chord that coincide with the fundamental spectrum of La) and 'Alturas correspondientes a espectro sobre La como fundamental' (frequencies corresponding to the spectrum above La as the fundamental). The reduction shows a series of notes that correspond to the harmonic spectrum of the chords in the score above.

Ejemplo 4.46: Varèse, *Arcana*, cc. 162-165, reducción armónica.

⁵¹ LALITTE, Philippe, “L’architecture du timbre chez Varèse: la médiation de l’acoustique pour produire du son organisé”, *Analyse musicale*, n° 47, 2003, p. 34: “Varèse rejette la pratique traditionnelle consistant à harmoniser puis à orchestrer au profit d’une attitude plus moderne: penser la composition comme une architecture du timbre à laquelle l’harmonie, et les autres paramètres sont subordonnés”.

MATERIAL D. Recitativos monódicos

Un contrastante elemento expresivo, mostrando cualidades melódicas y líricas, con un carácter narrativo, casi recitativo. Es la única identidad con la articulación legato en toda la pieza y siempre sigue un patrón preciso melódico: polarización de una nota y una cabeza del tema basada en un ascenso de cuarta aumentada y segunda mayor. Aparecen 3 tipos:

a) Melodías en maderas y xilófono-glockenspiel. Armonía característica reconocible en diversas transposiciones (ámbito 9ª menor con 4ª aumentada y 2ª M final). Homorrítmicas y monódicas:

- cc. 79 -91.
- cc. 215-217.
- cc. 283-284.



Contenido interválico y armónico.



Ejemplo 4.47: Varèse, *Arcana*, cc. 79-91.



Contenido interválico y armónico.



Ejemplo 4.48: Varèse, *Arcana*, cc. 215-217.

b) Temas de trompas monódicos:

ff

3

Open a 2

Open a 2

Open a 2

Open a 2

con Sord. (sec.)

1. 3.

5. 7.

2. 4.

6. 8.

Cors en Fa

Contenido interválico y armónico.

Ejemplo 4.49: Varèse, *Arcana*, cc. 97-99.

c) Elementos difónicos en homorritmia:

ff

3

Open a 2

Open a 2

Open a 2

Open a 2

con Sord. (sec.)

1. 3.

5. 7.

2. 4.

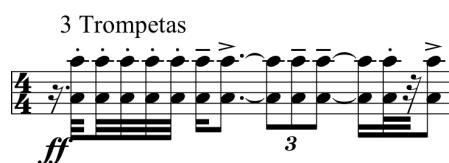
6. 8.

Cors en Fa

Ejemplo 4.50: Varèse, *Arcana*, cc. 41-43

MATERIAL E. Fanfarrias-notas repetidas

Se caracteriza por la otra figuración tipo fanfarria de notas repetidas que puede servir ya sea como cabeza de las distintas variaciones y presentaciones de esta idea, o como entidad aislada, independiente. Es un elemento móvil que se adjunta a distintas ideas, y es el más susceptible de ser incorporado o hibridado en cualquier formación o idea de las mencionadas antes. Existen varios tipos según su función o actividad pero el uso más prominente en *Arcana* es cuando se incorpora como inicio de figuraciones y melismas monódicos.



Ejemplo 4.51: Varèse, *Arcana*, c. 36.

MATERIAL F. Corrientes, flujos polirrítmicos, torrentes polirrítmicos de semicorchea

Se basa en un flujo o torrente continuo de semicorcheas en cuerdas agudas + maderas agudas. Se compone de muchas líneas distintas en bucles, por lo general tres o cuatro capas de contrapunto libre, en terrazas de yuxtaposiciones polifónicas. Las voces están relacionados unas con otras mediante el uso de gestos similares.

Ejemplo 4.52: Varèse, material F original y reducción *Arcana*, cc. 46-48.

La primera exposición de esta idea en los compases 46-48 aparece poco tiempo después (cc. 53-55) y mucho más tarde, pero aún en forma reconocible, en los compases 234-237 y 393-394. Más tarde aparece transformado en quintillos creando una sensación más caótica, llegando a la percepción de textura pura, sin posibilidad de discernir e identificar ningún intervalo predominante, acercándose a situaciones que luego encontraremos en las músicas y texturas de la vanguardia polaca (Penderecki y Lutoslawski).

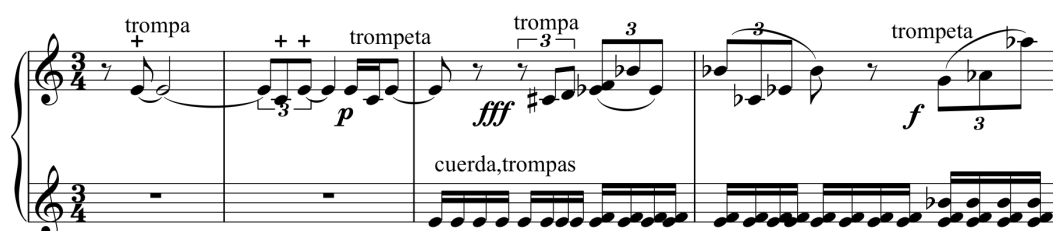
Ejemplo 4.53: Varèse, material F original y reducción, *Arcana*, cc. 393-395.

El contenido armónico en todas estos módulos presenta un comportamiento similar: un semi-cluster móvil de cinco o seis notas. La armonía cerrada tipo cluster siendo desarrollada en múltiples líneas rápidas, crea un efecto donde no se perciben alturas, sino una textura.

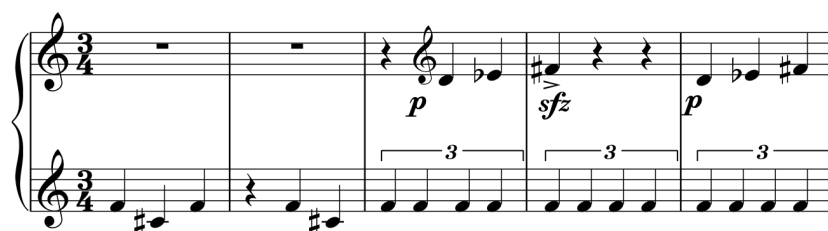
Ejemplo 4.54: Varèse, *Arcana*, reducción interválica, cc. 393-395.

MATERIAL G. Yuxtaposición de estratos polifónicos

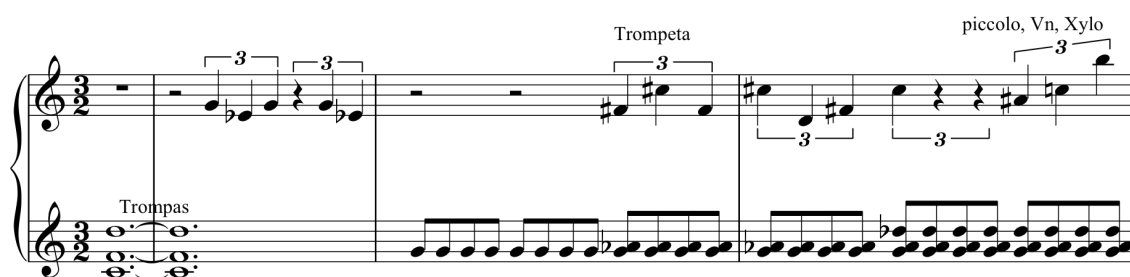
Grandes bloques de elementos móviles en oposición de tresillos contra semicorcheas, o semicorcheas contra quintillos, o variaciones en ratio 2:3 o 3:4 dependiendo del compás. Son elementos que equilibran su relativa falta de potencia y densidad, si se comparan con los acordes tutti del material B, con una actividad textural compleja y un gran impulso direccional, en el proceso de yuxtaposiciones de identidades. Es posible relacionarlos con el motivo principal de la obra ya que comparte la tercera ascendente mayor característica como contorno interválico primordial. Sin embargo, el material A, en sus sucesivas reapariciones en la obra, mantiene sus características texturales y de comportamiento intactas siendo éstas muy diferentes del material G, basado en la polirritmia



Ejemplo 4.55: Varèse, *Arcana*, cc. 92-95.



Ejemplo 4.56: Varèse, *Arcana*, cc. 301-305.



Ejemplo 4.57: Varèse, *Arcana*, cc. 403-406.

4.5.3. Organización macroformal en *Arcana*: aplicación de las formas en bloque mediante oposiciones de zonas de intensidades

Varèse estructura *Arcana* en “zonas de intensidad” que constituyen grandes secciones divididas en subzonas donde se crean procesos a menor escala dados por la oposición, alternancia y yuxtaposición de distintos materiales e identidades. *Arcana* es imposible de dividir en partes o secciones de una manera basada en sistemas, procedimientos y estructuras a la manera tradicional. La metodología más adecuada para poder dividir, de alguna manera, zonas formales en *Arcana*, nos la proporciona el propio Varèse al hablar de zonas de intensidades o bloques formales extensos.

¿Qué criterios se pueden utilizar y aplicar para definir las zonas de intensidad? Varèse no da ninguna pista y los analistas que han tratado *Arcana* o la obra de Varèse lo único que han dejado es la constatación de ciertas formas en bloque (sin identificar los procedimientos, los funcionamientos o la naturaleza de dichos bloques) y una recurrencia en Varèse por usar ciertas estructuras tripartitas de tipo A-B-A. Dicha estructura es identificada en *Arcana* por varios analistas, entre ellos Manfred Kelkel: “Hay que reconocer, sin embargo, que en la escucha de la obra, la forma tripartita parece más evidente que nuestra división en siete partes, una impresión basada en particular en la alternancia de periodos, a veces tranquilos, a veces agitados, y en las diferentes reapariciones del motivo inicial compuesto de once notas”⁵².

Lalitte, por su parte, desarrolla y confirma la idea de *Arcana* como una forma tripartita A-B-C más que A-B-A: “Como a menudo en Varèse, las grandes formas son de carácter tripartito (pero no estrictamente A/B/A). También podemos segmentar *Arcana* en tres grandes partes separadas por una pausa (I: cc.1 a 161; II: cc. 162. a 351; III: cc. 352 a 445) sin buscar una improbable correspondencia con un simbolismo alquímico”⁵³.

En la partitura se observan dos hechos que se tornan fundamentales para poder identificar la forma y subdivisión de secciones en la obra:

⁵² KELKEL, Manfred, “*Arcana* d’Edgar Varèse, éléments d’analyse formelle”, *Analyse Musicale*, n° 3, abril 1986, p. 61: “Il faut admettre cependant qu’à l’écoute de l’œuvre, la forme tripartite paraît plus évidente que notre découpage en sept parties, une impression fondée en particulier sur l’alternance de périodes, tantôt calmes, tantôt mouvementées, ainsi que sur les différentes reprises du motif initial, composé de onze sons”.

⁵³ LALITTE, Philippe, “La métaphore boréale chez Varèse”, *op. cit.*, p. 34: “Comme souvent chez Varèse, les grandes formes sont tripartites (mais jamais strictement A/B/A). On peut d’ailleurs segmenter *Arcana* en trois grandes parties séparées chacune par une pause (I: mm. 1 à 161, II: mm. 162 à 351, III: mm. 352 à 445) sans y chercher une improbable correspondance avec quelque symbolique alchimique que ce soit”.

El primer y más importante factor de delimitación macroformal es que en el compás 352 aparece por primera vez (y sigue hasta el final de la obra) el compás binario. Es a partir de aquí donde *Arcana* alcanza su complejidad mayor y puntos culminantes. Es una *reprise* con mutación de la zona de exposición. No es una reexposición y tiene carácter de zona independiente tanto de A como de B creando un complejo asimetrismo organizado a nivel macroformal.

El segundo elemento en importancia para establecer y delimitar los límites o fronteras macroformales, es la gran sección que abarca desde el compás 1 hasta el compás 103. Esta zona es identificada como zona de exposición. Una vez terminada, no aparece ningún material nuevo. Toda la obra continua creciendo a partir de la oposición de bloques, la yuxtaposición de entidades y ligeras variaciones de los materiales ya presentados.

Finalmente, tras la valoración de múltiples variables para la identificación formal a gran escala en *Arcana*, se optó por realizarla atendiendo a las peculiaridades del sistema organizativo y compositivo de Edgar Varèse:

- Identificación de fragmentación de bloques basada en una dialéctica entre lo homogéneo y lo heterogéneo en los cambios o recurrencias de motivos.
- Identificación de los tipos y cantidad de materiales usados en los bloques.
- Identificación de puntos de incisión o marcadores claros formales como *tutti* culminantes que cierran o culminan secciones.
- Identificación de playas de congelación y eliminación de actividad así como factores similares que ayudan a delimitar la forma.
- Considerar el número de recurrencias de una misma identidad como una evidencia para crear una imagen sonora y cierta estabilidad dentro de una dinámica general de cambio y yuxtaposición constantes.

A la luz de estas observaciones podemos inferir que la macroestructura resultante adquiere la disposición A-B-A (C) mediante la siguiente segmentación:

- Parte I (A): cc. 1-103.
- Parte II (B): cc. 104- 351.
- Parte III (C): cc. 352- 445.

Las tres partes se dividen en lo que tradicionalmente se denominarían secciones pero que en Varèse, se denominan, zonas de intensidad, divididas a su vez en subsecciones con procesos propios, o subzonas de intensidad.

PARTE I-(A)
ZONA DE INTENSIDAD I-Compases 1-103.
SUBZONA Ia- Compases 1-27.
SUBZONA Ib- Compases 28-58.
SUBZONA Ic- Compases 59-66.
SUBZONA Id- Compases 67-78.
SUBZONA Ie- Compases 79-103.

Tabla 4.2: Varèse, *Arcana*, resumen formal de la parte I-A.

Es una zona que adquiere las funciones de exposición. Es exposición ya que es donde Varèse introduce las 8 principales identidades-elementos sobre las cuales gravita toda la construcción de *Arcana*. El último elemento en aparecer es el “tema de trompas” en unísono, desde el compás 98 hasta el compás 103. Asimismo, hay una clara reiteración de los materiales A-B en la primera parte. Todo ello crea una gran parte I con sus diferentes zonas y subzonas de intensidad (lo que se denominarían secciones en un sentido tradicional de la subdivisión formal). La siguiente parte es la más extensa: abarca las zonas de intensidad II a VII, y los compases 104 a 351:

PARTE II-(B)	
ZONA DE INTENSIDAD II.	Compases 104-161.
ZONA DE INTENSIDAD III.	Compases 162-233.
ZONA DE INTENSIDAD IV.	Compases 234-253.
ZONA DE INTENSIDAD V.	Compases 254-266.
ZONA DE INTENSIDAD VI.	Compases 267-300.
ZONA DE INTENSIDAD VII.	Compases 301-351.

Tabla 4.3: Varèse, *Arcana*, resumen formal de la parte II-B.

Esta parte hará las funciones, por analogía pero no por autentica función ni actividad del material, de desarrollo. Sin duda el término no se corresponde ni con la idea ni con los procedimientos de Varèse. Es una zona enorme donde las identidades y materiales se someten a todo tipo de permutaciones entre ellos, oposiciones, fragmentaciones, desnaturalizaciones, mutaciones, repulsiones, etc.

PARTE III- (C)

ZONA DE INTENSIDAD VIII - Compases 352-371.

SUBZONA VIIIa- Compases 352-361.

SUBZONA VIIIb- Compases 362-371.

ZONA DE INTENSIDAD IX - Compases 372-402.

SUBZONA IXa- Compases 372-391.

SUBZONA IXb- Compases 392-394.

SUBZONA IXc-Compases 396-402.

ZONA DE INTENSIDAD X - Compases 403-445.

SUBZONA Xa- Compases 403-427.

SUBZONA Xb- Compases 427-445.

SUBZONA Xa- Compases 403-427.

cc. 403-426. Máximo volumen densidad (*ffff*)- 2 elementos texturales: unísono y tutti.

cc. 403-409. Yuxtaposiciones polirrítmicas.

cc. 410-426. Torrente, ostinatos.

SUBZONA Xb- Compases 427-445.

cc. 427-433. Notas repetidas.

cc. 434-439. Coral fanfarria, versión diatónica.

cc. 440-445. Playa de congelación sin resolución armónica, y disolución progresiva del ritmo (variación de notas repetidas) en caja. Fin de la obra.

Tabla 4.4: Varèse, *Arcana*, resumen formal parte III-A (C).

Zona de *reprise* (no obstante no se debe considerar zona de reexposición) debido a que la combinación característica de la exposición en el debut de la obra, la secuencia de identidades A-B, reaparece aquí. Asimismo, se observan alternancias de ideas y módulos similares a los que se presentaron en la zona de inicio de la obra, pero la secuencia y zonas de intensidad no son en nada similares a las aparecidas en la parte I de la obra.. El elemento diferencial es la orquestación. Actúa como elemento amplificador de todos los módulos de la pieza. Luego el concepto de *reprise* queda transformado o incluido en un proceso superior que conduce la pieza hacia su máximo grado de potencia así como de alternancia y yuxtaposiciones verticales (apilación de estratos y sonido).

ZONA DE INTENSIDAD I-Compases 1-103.

SUBZONA Ia- Compases 1-27.

SUBZONA Ib- Compases 28-58.

SUBZONA Ic- Compases 59-66.

SUBZONA Id- Compases 67-78.

SUBZONA Ie- Compases 79-103.

SUBZONA Ia- Compases 1-27

Violoncelles

Contrebases

Ejemplo 4.58: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato, timpani, Cb y cellos, cc. 1-2.

Ejemplo 4.59: Varèse, *Arcana*, coral fanfarria 1, metales+trompetas+xilo y Piccolo, c. 3.

Ejemplo 4.60: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato, timpani, Cb y cellos, cc. 4-5.

2

Ejemplo 4.61: Varèse, *Arcana*, pulso y coral fanfarria 1, metales+trompetas+xilo y Piccolo, cc. 4-7.

Ejemplo 4.62: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato, timpani, Cb y cellos, y fanfarria, cc. 8-12.

4

1. 2. Picc.
3.
1. Fls.
2.
1. Hautb.
2. 3.
C. Angl.
Heck.
1. Cls. Mi
2.
1. Cls. Si
2.
Cl. Cb. Sib.
1. Bons.
2. 3.
C. Bons.
1. 3.
5. 7. Cors en Fa
2. 4.
6. 8.
1. 2. rptes 3. 4. en Ut
5.
1. 2. Trbns.
3. 4.
Tuba
C. B. Tuba
Timb.
Cue

Ejemplo 4.63: Varèse, *Arcana*, yuxtaposición pulso obstinado cellos y cb con coral fanfarria 1, trompetas+xilo, clarinetes y Piccolo, cc. 13-18.

Cellos

C. B.

Ejemplo 4.64: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato, timpani, Cb y cellos, c. 14.

Ejemplo 4.65: Varèse, *Arcana*, coral fanfarria 1, clarinetes+trompetas+xilo y piccolo, cc. 15-16.



Ejemplo 4.66: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato, timpani, Cb y chelos, cc. 17-18.

Ejemplo 4.67: Varèse, *Arcana*, coral fanfarria 2, metales+trompetas+xilo y Picolo, cc. 19-21.

Ejemplo 4.68: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato + coral fanfarria 2, cc. 22 y 26-27.

SUBZONA Ib- Compases 28-58.



Ejemplo 4.69: Varèse, *Arcana*, notas repetidas-unisono Mib, c. 28.



Ejemplo 4.70: Varèse, *Arcana*, notas repetidas Mi becuadro-trompas, c. 32.



Ejemplo 4.71: Varèse, *Arcana*, Notas repetidas –La-trompetas, c. 36.



Ejemplo 4.72: Varèse, *Arcana*, Notas repetidas -Si-trombones, c. 39.



Ejemplo 4.73: Varèse, *Arcana*, tema recitativo homofónico-Sol b-trompas, c. 40.



Ejemplo 4.74: Varèse, *Arcana*, coral-fanfarría 1, cuerda en armónicos+ flautas, cc. 41-44.



Ejemplo 4.75: Varèse, *Arcana*, torrente-semicorcheas, cc. 46-49.

Ejemplo 4.76: Varèse, *Arcana*, pulso ostinato+coral fanfarria+ torrente-semicorcheas, cc. 50-52.

Ejemplo 4.77: Varèse, *Arcana*, coral fanfarria 2, cc. 56-58.

SUBZONA Ic- Compases 59-66.

Ejemplo 4.78: Varèse, *Arcana*, Notas repetidas-acordes, c. 59.

Ejemplo 4.79: Varèse, *Arcana*, tema recitativo unisono+coral fanfarria 2, cc. 60-63.

SUBZONA Id- Compases 67-78.

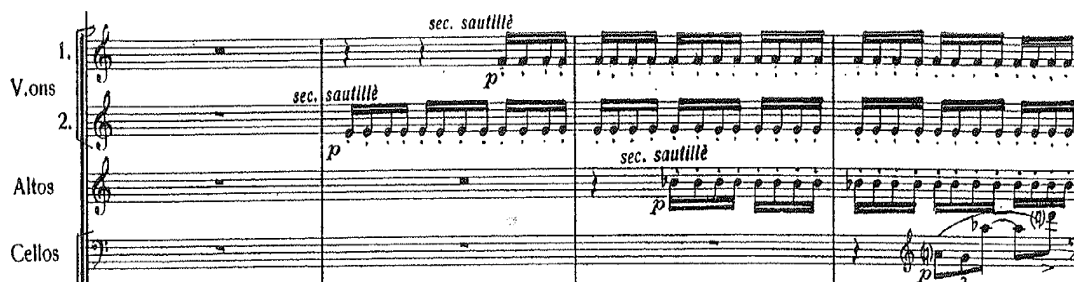
Ejemplo 4.80a: pulso ostinato, cc. 67-69.

Ejemplo 4.80b: coral fanfarria 1, c. 73.

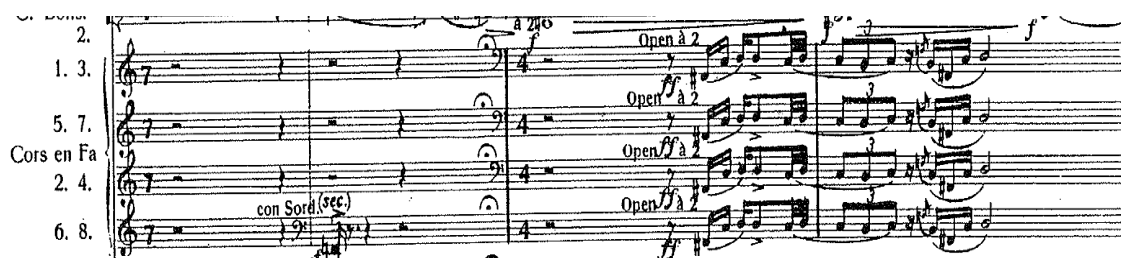
SUBZONA Ie- Compases 79-103.



Ejemplo 4.81: Varèse, *Arcana*, tema recitativo piccolos, cc. 79-85.



Ejemplo 4.82: Varèse, *Arcana*, yuxtaposiciones polirrítmicas, cc. 93-96.



Ejemplo 4.83: Varèse, *Arcana*, tema recitativo-tema de trompas unísono, cc. 97-99.

Se aprecia que existe un proceso muy cuidado en la construcción formal en *Arcana*. Si observamos el inicio de la obra, hay una cierta condensación de elementos, entendiendo condensación el uso y presentación de un bloque por un número de compases no muy extenso (2-10).

En la siguiente zona de intensidad, zona de intensidad II, los elementos y los materiales aparecen menos fragmentados y estratificados esto es, durante periodos de tiempo más o menos largos, hay una estabilidad, haciendo uso de un único bloque lento creando cierta direccionalidad o al menos estabilidad. Esta recurrencia o uso de un único elemento, crea la sensación de relajación ya que se expone menos material en más tiempo, luego la densidad de la materia sonora disminuye.

ZONA DE INTENSIDAD II. Compases 104-161. 4 subzonas de intensidad:				
Ila. 104-116.	IIf. 117-129.	IIf. 130-144.	IId. 145-161.	
E-D-A	D-B-E	D	D-E	
ZONA DE INTENSIDAD III. Compases 162-233. 5 Subzonas de intensidad				
IIIa. 162-174.	IIIb. 174-181.	IIIc. 182-202.	IIId. 203-214.	IIIe.215-233.
D-E.	B-F-A	D-E-H	A	D-A-C-E

Tabla 4.5: Varèse, *Arcana*, esquema formal cc. 104-233.

Observamos que la zona II está construida sobre una gravitación permanente del elemento más estable y armónicamente fundado y reconocible de *Arcana*, los temas recitativos D. En concreto, uno de los que pertenecen a la colección más estable y de carácter más pesado y sombrío (el peso orquestal define también el carácter del fragmento). Una melodía sin textura, orquestada para 8 trompas en unísono, creando una sonoridad monódica, maciza, granítica, masiva y oscura. Varèse crea un sistema muy compacto donde según nos acercamos a situaciones más climáticas, hará uso de mayor número de bloques módulos en menor cantidad de tiempo, creando mayor densidad por acumulación de elementos. Así ocurre en zonas 6, 7, 8 y sobre todo 9, que es de hecho la zona climática por yuxtaposición y por estratificación de un número máximo de elementos en un mínimo periodo de tiempo, así como por yuxtaposición vertical (apilación) de estratos de material.

ZONA DE INTENSIDAD VI. Compases 267-300. 2 subzonas de intensidad:		
VIa. 267-284.	VIb. 285-300.	
A-H-D-E-B-F-G	B-F-G	
ZONA DE INTENSIDAD VII. Compases 301-351. 1 subzona de intensidad:		
VIIa. 301-351.		
A-G-B-C-E-H		
ZONA DE INTENSIDAD VIII. Compases 351-371. 2 subzonas de intensidad:		
VIIIa. 352-361.	VIIIb. 362-371.	
A-B	C-H-E-G-E	
ZONA DE INTENSIDAD IX. Compases 372-402. Zona climática. Oleadas de masas sonoras mediante 3 subzonas de intensidad:		
IXa. 372-391.	IXb. 392-394.	IXc. 396-402.
E-D-A-H.	F-A-H.	B-D-E-G-H

Tabla 4.6: Varèse, *Arcana*, esquema formal, cc. 267-402.

ZONA DE INTENSIDAD IX - Compases 372-402.

SUBZONA IXa- Oleada climática I- cc. 372-391.

SUBZONA IXb- Oleada climática II- cc. 392-394.

SUBZONA IXc- Oleada climática III- cc. 396-402.

SUBZONA IXa- OLEADA 1- Compases 372-391.



Ejemplo 4.84: Varèse, *Arcana*, notas repetidas-loop ostinato, cc. 372-373.



Ejemplo 4.85: Varèse, *Arcana*, Notas repetidas en aumentación y en compás 3/2, cc. 374-376.



Ejemplo 4.86: Varèse, *Arcana*, temas-recitativo, variación / notas repetidas y pulsos, cc. 377-379.



Ejemplo 4.87: Varèse, *Arcana*, temas-recitativo híbrido, coda fanfarrias (frase c 169), cc. 386-388.



Ejemplo 4.88: Varèse, *Arcana*, playa de congelación de procesos, cc. 389-390.

SUBZONA IXb- OLEADA 2- Compases 392-394.

Ejemplo 4.89: Varèse, *Arcana*, Torrente-semicorcheas, cc. 392-394.

Ejemplo 4.90: Varèse, *Arcana*, playa de transición, c. 395.

SUBZONA IXc- OLEADA 3- Compases 396-403.

Máxima yuxtaposición y clímax de la obra. La división del material se realiza por el comportamiento y la actividad de la línea de bajo. Multiplicidad y complejidad general. En esta sección se producen yuxtaposiciones múltiples como la que ocurre en los compases 394-396, creando un auténtico mosaico de identidades escalonadas una encima de otra:

- Trompas: temas recitativos (Si b-Mi-Fa #).
- Clarinetes y trompetas: notas repetidas.
- Trompa+trombón-(Si-Do#-Fa).
- Oboes+Vll: línea tema-recitativo proveniente de cc. 141-142.
- Trompetas+flautas: acorde polifónico coral 1.
- Fagots: diseño rítmico e interválico Sib-Mi de cabeza de temas recitativos.
- Chelos+cb+tuba: pedal. Línea de bajo 1: novenas-Sol#-La-Sol becuadro.

$\text{♩} = 132$ (38) $\text{♩} = 60$

1. 2. Picc. 3.

1. Fls. 2.

1. Hautb. 2. 3.

C. Angl. Heck.

1. Cls. Mi \flat 2.

1. Cls. Si \flat 2.

Cl. Cb. Si \flat

1. Bons. 2. 3.

1. C. Bons. 2.

1. 3. Cors en Fa 5. 7. 2. 4. 6. 8.

1. 2. 3. Trp. ttes 4. 5.

1. 2. Trbns. 3. 4.

Tuba

C. B. Tuba

Timb.

1 [Ong. Cy. ch. T. t. c. O. c.] 2 [T. t. g. Fouet 2 O. c.] 3 [C. c. Guitro Trngl. B. ch] 4 [C. t. T. b. Cy. a.] 5 [Cymbs T. c. Coques] 6 [Xp. Olop. B. ch Créf.]

1. V. ons 2.

Altos

Cellos

C. B.

$\text{♩} = 132$ (38) $\text{♩} = 60$

Ejemplo 4.91: Varèse, *Arcana*, cc. 395-397.

104

$\text{♩} = 120$ | $\text{♩} = 60$ | $\text{♩} = 120$

1. Picc. *molto* *tenuto*

2. 3. *molto* *tenuto*

1. Fls. *molto* *tenuto*

2. *molto* *tenuto*

1. 2. Hautb. *molto* *tenuto*

3. *molto* *tenuto*

C. Angl. *molto* *tenuto*

Heck. *molto* *tenuto*

1. Cls. Mi \flat *molto* *tenuto*

2. *molto* *tenuto*

1. Cls. Si \flat *molto* *tenuto*

2. *molto* *tenuto*

Cl. Cb. Sib *molto* *tenuto*

1. Bons. *molto* *tenuto*

2. 3. *molto* *tenuto*

C. Bons. *molto* *tenuto*

1. 3. *molto* *tenuto*

5. 7. Cors en Fa *molto* *tenuto*

2. 4. *molto* *tenuto*

6. 8. *molto* *tenuto*

1. 2. 3. Trp. ties *tenuto, sempre ff*

4. 5. *tenuto, sempre ff*

1. 2. Trbns. *tenuto, sempre ff*

3. 4. *tenuto, sempre ff*

Tuba *tenuto, sempre ff*

C. B. Tuba *tenuto, sempre ff*

Timb. *tenuto, sempre ff*

1. Ong. *tenuto, sempre ff*

Cy. ch. *tenuto, sempre ff*

2. Fouet *tenuto, sempre ff*

3. C. c. *tenuto, sempre ff*

Quiro *tenuto, sempre ff*

4. Trigl. *tenuto, sempre ff*

5. C. r. *tenuto, sempre ff*

6. Cy. s. *tenuto, sempre ff*

7. Cymba *tenuto, sempre ff*

8. F. c. *tenuto, sempre ff*

9. Coques *tenuto, sempre ff*

10. B. ch *tenuto, sempre ff*

1. V. ons *molto* *tenuto*

2. *molto* *tenuto*

Altos *tenuto*

Cellos *tenuto*

C. B. *tenuto*

Ejemplo 4.92: Varèse, *Arcana*, Notas repetidas masivas por acorde, línea de bajo 2: novenas (Re#-Do#-Mi becuadro, cc. 398-399).

Clímax y máxima densidad de eventos. En estos compases se introducen tres distintos tipos de materiales, siempre en *ff* y tutti:

- c. 399: Tema recitativo de trompas.
- c. 400: Notas repetidas + tema recitativo de trompas.
- c. 401: Notas repetidas hibridadas en acorde de 12 notas, máximo volumen.
- cc. 403-409: Yuxtaposiciones polirrítmicas.
- cc. 410-426: Torrente de ostinatos.

104

$\text{♩} = 120$ | $\text{♩} = 60$ | $\text{♩} = 120$

1. Picc. *molto* *tenuto*

2, 3. Picc. *molto* *tenuto*

1. Fis. *molto* *tenuto*

2. Fis. *molto* *tenuto*

1, 2. Hautb. *molto* *tenuto*

3. Hautb. *molto* *tenuto*

C. Angl. *pp* *tenuto*

Heck. *pp* *tenuto*

1. Cls. Mi *molto* *tenuto*

2. Cls. Mi *molto* *tenuto*

1. Cls. Si *pp* *tenuto*

2. Cls. Si *pp* *tenuto*

Cl. Cb. Sib *molto* *tenuto*

1. Bons. *molto* *tenuto*

2, 3. Bons. *molto* *tenuto*

1. C. Bons. *molto* *tenuto*

2. C. Bons. *molto* *tenuto*

1, 3. Cors en Fa *ff* *tenuto*

5, 7. Cors en Fa *ff* *tenuto*

2, 4. Cors en Fa *ff* *tenuto*

6, 8. Cors en Fa *ff* *tenuto*

1, 2, 3. Trp. tes *tenuto, sempre ff*

4, 5. Trp. tes *tenuto, sempre ff*

1, 2. Trbns. *tenuto, sempre ff*

3, 4. Trbns. *tenuto, sempre ff*

Tuba *ff* *tenuto*

C. B. Tuba *ff* *tenuto*

Timb. *ff* *tenuto*

1. [Org. Cy. ch. T. I. c. 1 O. c.] *ff* *tenuto*

2. [T. I. g. Foud. 2 O. c.] *ff* *tenuto*

3. [C. e. Quiro Trugh. B. ch] *ff* *tenuto*

4. [C. e. Cy. s. Cy. s.] *ff* *tenuto*

5. [Cymbs. 1 c. Coques] *ff* *tenuto*

6. [B. ch] *ff* *tenuto*

1. V. ons *molto* *tenuto*

2. V. ons *molto* *tenuto*

Altos *tenuto*

Cellos *tenuto*

C. B. *tenuto*

Ejemplo 4.93: Varèse, *Arcana*, cc. 400-402.

ZONA DE INTENSIDAD X- Compases 403-445.

SUBZONA Xa- Compases 403-427.

SUBZONA Xb- Compases 427-445.

SUBZONA Xa- Compases 403-427.

108

1. 2.
Picc.
3.
1.
Fls.
2.
1.
Hautb.
2. 3.
C. Angl.
Heck.
1.
Cls. Mib
2.
Cls. Sib
2.
Cl. Cb. Sib
1.
Bons.
2. 3.
C. Bons.
1.
2.
1. 3.
5. 7.
Cors en Fa
2. 4.
6. 8.
1. 2.
Trp.
3.
4. 5.
1. 2.
Trbns.
3. 4.
Tuba
(C. B. Tuba)
Timb.
1. Gng.
Cy. ch.
T. c. c.
2. T. b. g.
Fagel
2. G. c.
3. C. c.
Quiro
Trngl.
B. ch.
4. C. r. b.
T. c. s.
5. Cymbs
Coques
6. Xp.
Olap.
B. ch.
Gréc.
1.
V. ons
2.
Altos
Cellos
C. B.

Ejemplo 4.94: Varèse, *Arcana*, yuxtaposiciones polirrítmicas, cc. 411-413.

SUBZONA Xb- Compases 427-445.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a vocal quartet and instrumental accompaniment. The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Piano (P), Electric Guitar (G), Bass (B), and Drums (D). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal parts, and the instrumental parts are marked with dynamics such as *ppp* and *con Sordini*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are aligned with the vocal parts.

Ejemplo 4.95: Varèse, *Arcana*, notas repetidas, cc. 427-429.

[illegible]

Ejemplo 4.96: Varèse, *Arcana*, Fanfarria en versión diatónica, carácter resolutivo, cc. 434-435.

[illegible]

Ejemplo 4.97: Varèse, *Arcana*, playa de congelación, coda sin resolución armónica, cc. 440-445.

Las zonas de intensidad están construidas sobre una base formal: oposición drástica y radical de materiales o identidades “preconstruidos”. Los materiales A, B, C, son materiales atemáticos autónomos pero reconocibles, no sujetos a formulas de cadencias armónicas sin necesidad de resolver ni que precedan o antecedan a ningún tipo de otro material. Son por tanto, sonidos inteligentes en el espacio.

Es por ello, que la textura no se forma por acompañamientos o por combinaciones de ideas. Las identidades, materiales A, B, C,, están cerradas y son completas en sí mismas. Existen principios de hibridación y diversos sistemas de complementariedad como fragmentaciones y procesos típicos de variación como la expansión o contracción de las ideas, intervalos o ritmos. Las diversas subzonas de intensidad (subsecciones) de estas zonas de intensidad (secciones) están articuladas según la oposición de diversos elementos e identidades, por ello denominadas subzonas de intensidad.

Los materiales no están sujetos a ningún tipo de desarrollo o transformación clásica temática. Los únicos procedimientos a los que se someten las identidades son la aumentación en el valor de sus notas y, como en el caso del material A, pulso-ostinato, algunas transposiciones.

El resultado final conforma un tapiz que define y sigue de manera clara una directriz de Varèse: la forma no es algo preconcebido, sino que se construye con y desde el material. Evidentemente existen estrategias y hay un plan que se observa en la parte final de la pieza: la colisión e hibridación de una gran cantidad de ideas, donde se alcanza la máxima densidad orquestal con máximo volumen sonoro culminando el proceso de liberación del sonido a través del movimiento libre de bloques sonoros inteligentes en el espacio.

Las identidades o materiales A, B, C, D, E, F, G aparecen casi siempre seguidas una tras otra sin ningún tipo de transición ni de puente ni preparación. El efecto de yuxtaposición, discontinuidad y edición cinematográfica (como se ha comentado anteriormente) es radical e insólito en cualquier otro compositor hasta la fecha de composición y estreno de *Arcana*.

PARTE I. cc. 1-161.**ZONA DE INTENSIDAD I. cc. 1-103.****Subzona Ia. cc. 1-27**

Identidades utilizadas: A-B

	Compases	1-2	3-4	5	6-7	8-11	12-13	14	15-16	17-19	20-21	22-25-27
Material	A-Pulso ostinato	X		X		X		X		X		X
	B-Coral Fanfarria 1		X		X		X		X			X
	C-Coral Fanfarria 2										X	
	D-Temas recitativos											
	E-Notas repetidas											
	F-Torrente semicorcheas											
	G- Yuxtaposición polirrítmica											
	H-Playas- transiciones											

Subzona Ib. cc. 28-58

Identidades utilizadas: E-B-D-F

	Compases	28-31	32-35	36-38	39	40-43	44-45	46-49	50-52	53-55	56-58
Material	A-Pulso obstinato								X		
	B-Coral Fanfarria 1						X		X		X
	C-Coral Fanfarria 2										
	D-Temas recitativos					X					
	E-Notas repetidas	X	X	X	X						
	F-Torrente semicorcheas							X		X	
	G- Yuxtaposición polirrítmica										

Subzonas

Ic. cc. 59-66

Id. cc. 67-78

Ie. cc. 79-103

Identidades: E-D-B-C-A

Identidades. A-B Identidades: D-E-G

	Compases	59-60	61-64	65	66	67-72	73-78	79-91	92-97	98-103
Material	A-Pulso ostinato					X				
	B-Coral Fanfarria 1			X			X			
	C-Coral Fanfarria 2				X					
	D-Temas recitativos		X					X		X
	E-Notas repetidas	X							X	
	F-Torrente semicorcheas									
	G-Yuxtaposición polirrítmica								X	
	H-Playas-transiciones									

ZONA DE INTENSIDAD II. cc. 104-161.

Subzonas

IIa. cc. 104-116

IIb. cc. 117-129

Identidades: E-D-A

Identidades: D-B-E

	Compases	104-109	110-111	112	114-116	117-118	120-126	127-129
Material	A-Pulso ostinato				X			
	B-Coral Fanfarria 1						X	
	C-Coral Fanfarria 2							
	D-Temas recitativos		X			X		
	E-Notas repetidas	X		X				X
	F-Torrente semicorcheas							
	G-Yuxtaposición polirrítmica							
	H-Playas-transiciones							

IIc. cc. 130-144

Identidades: D-B-E

IIe. cc. 145-161

Identidades: D-E

Compases	130-137	138-139	142-144	145-154	155-157	158	159-161
A-Pulso ostinato							
B-Coral Fanfarria 1							
C-Coral Fanfarria 2							
D-Temas recitativos	X	X	X	X	X	X	X
E-Notas repetidas				X		X	X
F-Torrente semicorcheas							
G- Yuxtaposición polirrítmica							
H-Playas- transiciones							X

Tabla 4.7: Varèse, *Arcana*, diagrama estructura. Parte I.

PARTE II. cc. 162-351.**ZONA DE INTENSIDAD III. cc. 162-233.****Subzona****IIIa. cc. 162-174****IIIb. cc. 174-181**

Identidades: D-E.

Identidades: B-F-A

	Compases	162-168	169-170	171-174	174-176	177-178	179-181
Material	A-Pulso ostinato					X	X
	B-Coral Fanfarria 1				X	X	X
	C-Coral Fanfarria 2						
	D-Temas recitativos	X					
	E-Notas repetidas			X			
	F-Torrente semicorcheas				X		
	G-Yuxtaposición polirrítmica						
	H-Playas-transiciones		X				

Subzona**IIIc. cc. 182-202****IIId. cc. 203-214**

Identidades: D-E-H

Identidades: A

	Compases	182-190	191-195	196-197	198-202	203-211	211-214
Material	A-Pulso ostinato					X	X
	B-Fanfarria 1			X			
	C-Fanfarria 2						
	D-Temas recitativos	X	X		X		
	E-Notas repetidas		X				
	F-Torrente semicorcheas						
	G-Yuxtaposición polirrítmica						
	H-Playas-transiciones						

Subzona IIIe. cc. 215-233

Identities: D-A-C-E

	Compases	215-217	218-227	228-231	232-233a	233b
Material	A-Pulso ostinato		X			
	B-Coral Fanfarria 1					
	C-Coral Fanfarria 2			X		
	D-Temas recitativos	X				
	E-Notas repetidas				X	X
	F-Torrente semicorcheas					
	G-Yuxtaposición polirrítmica					

ZONA DE INTENSIDAD IV. cc. 234-253.

Subzona IVa. cc. 234-253

Identities: F-H-C-B

	Compases	234-237	238	239-245	246-251	252-253
Material	A-Pulso ostinato					
	B-Fanfarria 1				X	
	C-Fanfarria 2			X		
	D-Temas recitativos					
	E-Notas repetidas					
	F-Torrente semicorcheas	X			X	
	G-Yuxtaposición polirrítmica					
	H-Playas-transiciones		X			

ZONA DE INTENSIDAD V. 254-266
Subzona Va. cc. 254-266

A-D-E-H

	Compases	254-255	256-260	261-266
Material	A-Pulso ostinato	X		
	B-Fanfarria 1			
	C-Fanfarria 2			
	D-Temas recitativos		X	
	E-Notas repetidas		X	
	F-Torrente			
	G-Yuxtaposición			
	H-Playas-transiciones			X

ZONA DE INTENSIDAD VI. cc. 267-300.
Subzona VIa. cc. 267-284
VIb. cc. 285-300

A-H-D-E-B-F-G

B-F-G-E

	Compases	267-271	272-273	274-278	279-282	283-284	285-292	288-293	294-300
Material	A-Pulso ostinato	X							
	B-Fanfarria 1						X	X	X
	C-Fanfarria 2								
	D-Temas recitativos				X	X			
	E-Notas repetidas				X		X		X
	F-Torrente semicorcheas							X	X
	G-Yuxtaposición polirrítmica							X	X
	H-Playas-transiciones		X						

ZONA DE INTENSIDAD VII. cc. 301-351.

Subzona VIIa. cc. 301-351

A-G-B-C-E-H

	Compases	301-327	328-333	328-335	334-336	334-341	342-351
Material	A-Pulso ostinato	X					
	B-Coral Fanfarria 1		X	X			
	C-Coral Fanfarria 2				X	X	
	D-Temas recitativos						
	E-Notas repetidas					X	
	F-Torrente						
	G-Yuxtaposición polirrítmica	X					
	H-Playas-transiciones						X

Tabla 4.8: Varèse, *Arcana*, diagrama estructura. Parte II.

PARTE III. cc. 352-445.

ZONA DE INTENSIDAD VIII. cc. 351-371.

Subzona VIIIa. cc. 352-361

Subzona IIIb. 362-371

A-B

C-H-E-G-E

	Compases	351-357	358-359	361-363	364-365	366-369	370-371
Material	A-Pulso ostinato	X				X	
	B-Fanfarria 1	X					
	C-Fanfarria 2	X					
	D-recitativos						
	E-Notas repetidas			X	X	X	X
	F-Torrente						
	G- polirrítmica			X	X		
	H-Playas-transiciones		X				

ZONA DE INTENSIDAD IX. cc. 372-402. Zona climática. Oleadas de masas sonoras

Subzona IXa. cc. 372-391

E-D-A-H.

	Compases	372-373	374-376	377-385	386-387	388-391
Material	A-Pulso ostinato			X		
	B-Fanfarria 1					
	C-Fanfarria 2					
	D-Temas recitativos			X	X	
	E-Notas repetidas	X	X	X		
	F-Torrentes					
	G- Polirritmia					
	H-Playas-transiciones					X

Subzona IXb. cc. 392-394

F-A-H.

	Compases	392	393-394	395
Material	A-Pulso ostinato		X	
	B-Coral Fanfarria 1			
	C-Coral Fanfarria 2			
	D-Temas recitativos			
	E-Notas repetidas			
	F-Torrente semicorcheas	X	X	
	G-Yuxtaposición polirrítmica			
	H-Playas-transiciones			X

Subzona IXc. cc. 396-402

B-D-E-G-H

	Compases	396-398	399	400-401	402
Material	A-Pulso ostinato				
	B-Coral Fanfarria 1	X			
	C-Coral Fanfarria 2				
	D-Temas recitativos	X		X	
	E-Notas repetidas	X	X	X	X
	F-Torrente semicorcheas				
	G-Yuxtaposición polirrítmica		X		
	H-Playas-transiciones				

ZONA DE INTENSIDAD X. cc. 403-445.

Subzona Xa. cc. 403-426

Subzona Xb. cc. 427-445

E-G-A-F-E. B-E-H

	Compases	403-409	410-426	427-433	434-39 / 440-445
Material	A-Pulso ostinato		X		
	B-Coral Fanfarria 1				X
	C-Coral Fanfarria 2				
	D-Temas recitativos				
	E-Notas repetidas	X		X	X
	F-Torrente semicorcheas		X		
	G-Yuxtaposición polirrítmica	X			
	H-Playas-transiciones				X

Tabla 4.9: Varèse, *Arcana*, diagrama estructura. Parte III.

PARTE I. 1-161.

ZONA I. 1-103.

Ia. 1-27.	Ib. 28-58.	Ic. 59-66.	Id. 67-78.	Ie. 79-103.
A-B	E-B-D-F	E-D-B-C-A	A-B	D-E-G

II. 104-161.

IIa. 104-116.	IIb. 117-129.	IIc. 130-144.	IIId. 145-161.
E-D-A	D-B-E	D	D-E

PARTE II. 162-351.

III. 162-233.

IIIa. 162-174.	IIIb. 174-181.	IIIc. 182-202.	IIId. 203-214.	IIIe. 215-233.
D-E.	B-F-A	D-E-H	A	D-A-C-E

IV. 234-253.

IVa. 234-253.

F-H-C-B

V. 254-266.

Va. 254-266.

A-D-E-H

VI. 267-300.

VIa. 267-284.

A-H-D-E-B-F-G

VIb. 285-300

B-F-G

VII. 301-351.

VIIa. 301-351.

A-G-B-C-E-H

PARTE III. 352-445.

VIII. 351-371.

VIIIa. 352-361.

A-B

VIIIb. 362-371.

C-H-E-G-E

IX. 372-402.

IXa. 372-391

E-D-A-H.

IXb. 392-394 IXc. 396-402.

F-A-H.

B-D-E-G-H

X. 403-445.

Xa. 403-426.

E-G-A-F-E.

Xb. 427-445.

B-E-H

Tabla 4.10: Varèse, *Arcana*, esquema formal.

4.6. Forma como resultado de la yuxtaposición de masas sonoras independientes

Sin duda en *Arcana* (así como en *Amériques*) encontramos la expresión más salvaje de la forma de yuxtaposición del material en bloque, debido a una abrupta y descarnada no continuidad en el material. Los logros en la estilización formal y manipulación de material en bloque que aparecen en *Arcana* vienen sin duda de la experiencia adquirida en *Amériques*. La técnica de superposición y yuxtaposición fue ya ensayada de manera evidente en *Amériques* y ésta, es a su vez, una adaptación de procesos de yuxtaposición creados por Stravinsky. Esto se observa desde el inicio de la obra. De hecho, Van den Toorn describe o considera a Varèse como un verdadero descendiente de Stravinsky, particularmente con respecto al tratamiento de la forma: “El método de Stravinsky basado en abruptas yuxtaposiciones de bloques, en concreto las del tipo que fijan la instrumentación y registro dentro del bloque más que las del método que plantea una reiteración de fragmentos o simultaneidades [...] parece haber tenido un efecto notable y duradero en Edgard Varèse”⁵⁴.

El contenido musical proviene de un reflejo de un pensamiento estético. Varèse describió en una ocasión que su principal objetivo como compositor era “la liberación del sonido”⁵⁵ que es alimentado por tres influencias:

- Una aproximación científica al hecho musical.
- Un gusto por la estructura interna de la naturaleza.
- Una atracción por lo pictórico (cubismo principalmente debido a que en el cubismo los objetos son móviles en el espacio).

Los aspectos estéticos en Varèse tienen una realidad musical. Todo tiene una traslación y es analizable y aprehensible. Esto nos da unas jerarquías de construcción en Varèse:

- Espacio: forma.
- Sonido inteligente: espacio, textura.
- Cristalización: actividad e interacción de sonidos, armonía.
- Fluido: velocidad de la direccionalidad o no-direccionalidad temporal.

Se habla de espacio como el medio, música como sonidos inteligentes moviéndose en el espacio y estructuras basadas en relaciones en el espacio según

⁵⁴ VAN DEN TOORN, Pieter C *Stravinsky and The Rite of Spring, The beginnings of a musical language*, Oxford University Press, 1987 citado por CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit., p. 34: “Stravinsky’s method of abrupt block juxtapositions, particularly the kind of within-block registral and instrumental ‘fixity’ this method poses with respect to reiterating fragments or simultaneities [...] does appear to have had a marked and lasting effect on Edgard Varèse”.

⁵⁵ VARESE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, op. cit., pp. 11-19.

criterios de construcción basados en la cristalización. Esto tiene una traslación en el aspecto musical. Comenzando con las características más básicas de sus materiales (instrumentación, registro, contorno, configuración), intentó idear contextos formales dentro de los cuales los materiales pudieran funcionar como “objetos sonoros”⁵⁶. Se manipulan como si se trataran de materias plásticas.

La liberación del sonido se convierte, por tanto, en liberación de la forma.. La libertad viene de aplicar los principios constructivos y estructurales basados en la oposición de bloques mostrada por Stravinsky:

- Discontinuidad formal.
- Yuxtaposición de elementos y bloques.
- Linealidad temática o identificación de temas extensos que presentan una gran dosis de invariabilidad, creando una sensación de estatismo primigenia o primitiva.

La composición por yuxtaposición de bloques de Stravinsky que se muestra en *Le Sacre du printemps*, es el modelo que toma Varèse, por su salvajismo, como referente estético, más que la sutilidad y liviandad de *Petrushka*. Existe una clara fisonomía en la jerarquía de elementos formales en Varèse y encontramos dos niveles de construcción distintos, pero relacionados, a partir de los que crea sus estructuras musicales:

- Nivel microformal o colección de procedimientos que hacen que una armonía se genere, regenere y conforme un espacio propio, una constelación y armonía que además nos proporciona la dimensión acústica.
- Nivel macroformal: zonas de intensidad.

Con las alturas y el diseño que se crean en el espacio-registro, que proviene de los dos procesos anteriores, Varèse construye elementos temáticos reconocibles (contexto formal dentro del cual los materiales pueden funcionar como “objetos sonoros”) o sonidos en movimiento inteligentes en el espacio. Arnold Whittall ha acuñado una expresión singularmente apta para definir los elementos y procedimientos que usa Varèse a un nivel microformal: “atematismo orgánico”. Esta idea es similar o idéntica a las mismas técnicas de atomización que Enrica Lisciani comenta en relación a la progresiva atomización del material musical en *Jeux* de Debussy o *Petrushka* de Stravinsky⁵⁷.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷ Ver el capítulo de esta tesis dedicado a *Jeux* de Debussy.

Arcana es una obra radical, que siendo en parte una estilización de las técnicas utilizadas en *Amériques*, y por tanto influida y construida sobre las innovaciones formales de *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, sintetiza los procedimientos antes mencionados. La coherencia de la superficie en *Arcana* (1925-27) depende en gran medida de unas pocas ideas básicas, y en este sentido la música es más reconociblemente temática que cualquier otra composición desde *Amériques* (1922). Sin embargo, el desarrollo no es lineal: las ideas desaparecen y reaparecen en estados transformados. De manera similar a *Jeux* de Debussy o *Petrushka* de Stravinsky, el nivel microformal afecta de manera fundamental a la posterior superestructura formal.

La música se basa en yuxtaposiciones de materiales, que no tienen por qué ser temáticos o melódicos, creando así bloques sin transición entre uno y otro. Estos bloques se denominan Zonas de Intensidad. Estas zonas de intensidad se subdividen en subzonas (subsecciones). Existe una gradación del resultado que se desea construir con una determinada secuencia de materiales yuxtapuestos uno tras otro, y la forma resultante es calculada por Varèse. El resultado final conforma un tapiz que sigue de manera clara una directriz de Varèse: la forma no es algo preconcebido, sino que se construye con estructuras creadas y diseñadas desde una ordenación concreta de concatenación de los materiales (A, B, etc.). De forma similar a como sucedía con *Symphonies of Wind Instruments*, la estructura, esto es, la ordenación de los materiales, es elegida por el compositor, buscando una determinada direccionalización o ausencia de la misma. Una determinada heterogeneidad u homogeneidad y esta estructura resultante no corresponde a ninguna forma conocida.

En *Arcana* se encuentran los ejemplos más claros y transparentes de las técnicas de composición fundamentales utilizadas por Varèse. Se ha explicado la relación entre la microestructura (caracterizada por el uso de las identidades y las variaciones locales) y la macroestructura, creada por la oposición en bloque de materiales que conforman las distintas zonas de intensidades. Se ha comprobado cómo Varèse estructura el desplazamiento espacial de grandes masas sonoras, con inusuales combinaciones tímbricas a partir de inéditas yuxtaposiciones orquestales, sistema heredado de Stravinsky.

CAPÍTULO V

“CHANT D’AMOUR 2” DE OLIVIER MESSIAEN

Olivier Messiaen (1908-1992) ha sido una de las figuras más destacadas de la composición musical del siglo XX. Su música, de extraordinaria originalidad, bebe por otra parte en múltiples fuentes, desde las culturas extra-europeas hasta los cantos de los pájaros, entre otras muchas referencias.

Dos de las influencias más reconocibles en Messiaen son las de Debussy y Stravinsky¹. El influjo del compositor ruso se centra en tres aspectos:

- Atomización del material musical.
- Concepción de la música en planos y personajes temporales.
- Yuxtaposición vertical y horizontal de materiales en una forma organizada por oposición de bloques.

El objetivo de este capítulo es el estudio de la aplicación por parte de Olivier Messiaen de ciertas formas de yuxtaposición de elementos (formas en bloque) a través del análisis de “Chant d’amour 2”, cuarto movimiento de la *Turangalîla-Symphonie* compuesta entre 1946 y 1948, así como la descripción de los principales procedimientos armónicos, rítmicos, formales y texturales que utilizó el autor para componer y organizar la estructura de sus obras. De hecho, este análisis ayudará a comprender y percibir la importancia de Stravinsky en Messiaen en un aspecto que, según el propio Messiaen, nunca fue de su máxima prioridad, la forma musical: “En música, la forma no es muy importante, sea la tonalidad o el serialismo [...] lo esencial es lo que se quiere expresar”². De hecho, no concede una gran importancia a la forma musical, al menos en su sentido tradicional: “Ciertamente creo que no he realizado mucha investigación sobre

¹ Messiaen es uno de los más importantes analistas del autor ruso, sobre todo en lo que se refiere al aspecto rítmico en *La Consagración de la primavera*.

² MESSIAEN, Olivier en WALTER, Edith, “Entretien-Dossier: Olivier Messiaen”, *Harmonie*, nº 36, noviembre 1983, p. 18: “*En musique, la forme est peu importante, que ce soit la tonalité ou le sérialisme [...] L’essentiel est ce que l’on a à exprimer*”.

las cuestiones relativas a la forma. De hecho mis mejores obras son aquellas que no tienen forma, en un sentido clásico”³.

Por tanto, la actitud hacia la forma en Messiaen es, a priori, de poco interés en el concepto, sobre todo si forma se convierte en vehículo de constricción de la expresión musical. Es por ello que en regla general no se ciñó a ninguna forma fija clásica impuesta en particular, pero sí privilegió varios procedimientos (como son la yuxtaposición de motivos, de bloques, vertical y horizontal) para organizar sus materiales. De las distintas maneras de organización microformal haciendo uso de la yuxtaposición surgirán o bien nuevas formas o nuevas versiones de las formas antiguas clásicas. Messiaen dejó ejemplos de adaptación de la técnica y del concepto de las formas en bloque de Stravinsky a formas o modelos de corte más clásico. Asimismo, la influencia de Stravinsky es evidente a un nivel menor, el microformal. En concreto, los conceptos de personaje rítmico y de personaje melódico, así como ciertas formas de construcción basadas en la yuxtaposición de bloques de elementos.

5.1. Características generales del lenguaje musical de Olivier Messiaen

Messiaen siempre favoreció una forma de componer rigurosa y objetiva pero llena de expresividad. Es por ello que para realizar un estudio de su música, es necesario centrarse en aquellos aspectos fundamentales que constituyen su técnica compositiva, y detenerse de forma separada en aquellos materiales de los cuales el compositor obtendrá la obra finalizada. Para comprender la música de Messiaen es necesario realizar un estudio previo de los seis aspectos que se consideran fundamentales en su lenguaje musical:

- 1.- Estudio del ritmo.
- 2.- Estudio de la melodía y de sus desarrollos.
- 3.- Organización de las alturas: modos sistemáticos.
- 4.- Estudio de la armonía. Formación de acordes-mixturas.
- 5.- Estudio de la forma. Principales estructuras formales.
- 6.- Estudio del timbre.

³ SZERSNOWICZ, Patrick, “Olivier Messiaen: la liturgie de l’arc en ciel”, *Le monde de la musique/ Télérama*, n° 102, julio-agosto 1987, p. 30: “*Je pense qu’effectivement je n’ai pas fait tellement de recherches sur les questions de forme. Mes meilleures œuvres sont peut-être celles où il n’y a pas de forme, au sens strict*”.

No se contempla el estudio de los escritos de índole teórica del compositor ya que se escapa a la naturaleza y a los objetivos de este trabajo, pero son, sin embargo, fuentes fundamentales para poder explicar las técnicas que pone en funcionamiento en “Chant d’amour 2”. Son fundamentalmente dos trabajos: *Technique de mon langage musical*⁴, resumen del pensamiento musical de lo que se puede considerar primera época de Messiaen (hasta 1950 aproximadamente), y *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*⁵, compendio actualizado y póstumo de todas las especulaciones teóricas, técnicas, estéticas y filosóficas que sobre la música y la creación musical elabora el compositor a lo largo de su trayectoria profesional.

En los escritos de Messiaen se deben destacar los aspectos específicos relacionados con las formas de yuxtaposición por bloques de material, en concreto los heredados de Stravinsky (atomización del material musical a nivel microformal, seccionalización formal y formas *collage*) y aquellos aspectos técnicos que suponen una evolución con relación a los modelos aportados por Stravinsky pero pueden ser considerados propios de Messiaen, en concreto, la yuxtaposición vertical y la congelación del tiempo.

5.2. Características del lenguaje musical de Olivier Messiaen

5.2.1. Influencias

El lenguaje de Messiaen es de una extraordinaria unidad, aunque sobre él se han ejercido variadas influencias exógenas al contenido puramente musical. Estas circunstancias se conjugan en un lenguaje perfectamente unitario. La sugerente simbología implícita en cada obra de Olivier Messiaen, los principales iconos, aparecen clasificados por su naturaleza en tres grandes grupos: religiosos, poéticos y los específicamente musicales. Los más relevantes son:

- La religión y su profunda fe católica.
- El concepto de Eternidad. Para los teólogos la idea de eternidad no es un tiempo ilimitado, sino la interrupción del flujo del tiempo. Este concepto está omnipresente en la música de Messiaen en forma de tiempo congelado. Este término se refiere a que el tiempo no se percibe como un flujo de acontecimientos, sino como un ahora de una duración indeterminada.

⁴ MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.

⁵ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, Paris, Leduc, 1994-2002.

- La sinestesia. Messiaen percibía los sonidos como colores. Esta característica tiene una consecuencia inevitable sobre todo en el tratamiento que hace de la armonía.
- El canto de los pájaros. Messiaen no pretende reproducir el canto de los pájaros, sino transcribirlos y reinterpretarlos.
- El hechizo de las imposibilidades. Messiaen denomina así a una de las características principales de su lenguaje, el gusto por lo paradójico, por la perspectiva engañosa, por efectos caleidoscópicos. Radica sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico. Dos imposibilidades relevantes son los ritmos no retrogradables y los modos de transposiciones limitadas.
- La dimensión ritualística y poética. Se percibe en cada título, cada obra, cada movimiento y cada compás de la música de Messiaen.

Lo que hace más fascinante a Messiaen es que en cada obra se pueden percibir todas estas influencias y cada obra de su largo catálogo tiene, al mismo tiempo, su propia personalidad, estilo y características únicas.

5.2.2. Ritmo

El ritmo en Messiaen ha sido considerado como uno de los aspectos donde introdujo más innovaciones. Decide liberarse del corsé de los compases y busca un ritmo más libre, menos regular, utilizando como metro la unidad más pequeña de medida, llevado por lo que él define como el encanto de las imposibilidades⁶, es decir, una irresistible atracción hacia lo no explorado, lo misterioso o lo irrealizable: “En un aspecto nos hemos de fijar primero: el hechizo de las imposibilidades. [...] este hechizo, al mismo tiempo voluptuoso y contemplativo, reside sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico”⁷.

Messiaen consideró que su contribución rítmica a la música sería su marca distintiva con respecto al resto de compositores modernos. Además de utilizar ritmos no retrogradables, y las *decî-tâlas* hindúes, también utilizó ritmos “aditivos”. Esto puede hacerse directamente sobre la duración de las notas individuales (valor añadido) o bien interpolando una nota de corta duración en un ritmo que de otro modo sería regular. Estos procedimientos obedecen a una necesidad de libertad bajo control, esto es, romper

⁶ Messiaen sitúa en lo más alto de su jerarquía a los números primos, que dominan prácticamente todas sus obras. No existe aún en matemáticas, por ejemplo, una fórmula que pueda expresar la sucesión de números primos hasta el infinito y es eso lo que los hace atractivos a ojos de Messiaen.

⁷ MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, trad. Daniel Bravo, Paris, Leduc, 1993, p. 8.

el metro y la regularidad pero de manera controlada. La búsqueda e investigación que realiza el compositor de tradiciones musicales no occidentales (especialmente de la música hindú) constituye una destacable aportación a su concepto del ritmo.

La influencia de la música hindú en el campo del ritmo musical es enorme, y Messiaen encuentra aquí una fuente inagotable de ricos y variados ritmos, siendo la expresión exacta de su pensamiento en este sentido. Los diversos *Tâlas* y *Decî-tâlas* le aportan toda la riqueza rítmica de la tradición musical hindú y le abren una perspectiva extraordinaria configurada en una serie de principios rítmicos. Con el estudio de los *Tâlas* hindúes obtendrá esquemas rítmicos flexibles, donde la aumentación y la disminución de una figura básica adquiere categoría de procedimiento y se concreta en lo que denomina valor añadido. Todos estos procedimientos pueden ser divididos en una colección muy concreta de técnicas. Anthony Pople identifica⁸ trece técnicas de manipulación rítmica:

1. Ritmos aditivos: son ritmos que se producen por la suma o multiplicación de un valor mínimo prefijado. Técnica ya utilizada por Stravinsky, por ejemplo en *Le Sacre du printemps*, y que, potencialmente, destruye toda noción de pulso regular.
2. Ritmos no retrogradables: ritmos cuya retrogradación produce de nuevo el mismo ritmo.



Ejemplo 5.1: ritmo no retrogradable.

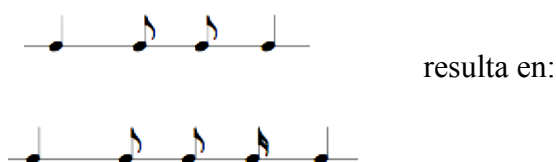
3. Preparación-acento-caída.
4. Ritmos de contorno: relaciones entre valores.
5. Ritmos cromáticos.
6. Personajes rítmicos: células rítmicas independientes que pueden contraerse o dilatarse. Expandible al ámbito melódico y armónico.
7. Ritmos con valores añadidos. Valor agregado que Messiaen define así: “Mitad del más pequeño valor de un ritmo cualquiera agregado a un ritmo, sea por la nota sea por el puntillo”. Obtendremos así ritmos en valores rápidos”⁹.

⁸ POPLE, Anthony, “Messiaen’s Musical Language: An Introduction”, en *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill, London, Faber & Faber, 1995, pp. 15-50.

⁹ MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, op. cit., p. 65.

8. Aumentación y disminución rítmica. La idea de los “valores añadidos” es la técnica principal mediante la cual modifica los personajes rítmicos siguiendo dos procedimientos:

- Adición de un valor fijo (semicorchea) a un elemento determinado:



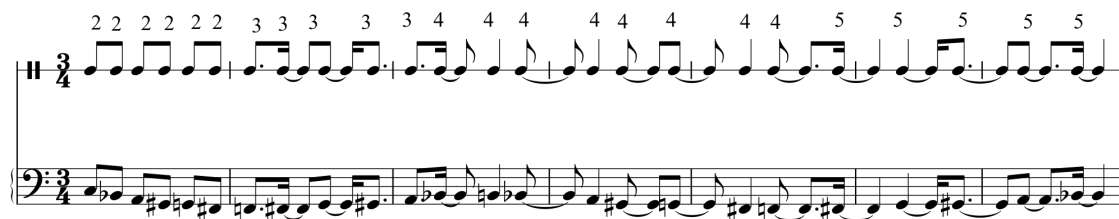
Ejemplo 5.2: adición rítmica.

- Adición o sustracción añadiendo o suprimiendo un valor rítmico fijo a varios miembros de cada unidad:



Ejemplo 5.3: sustracción rítmica.

Adición progresiva, o sustracción progresiva de un valor fijo a cada una de las notas de la figura rítmica. Es este el caso de la figura cromática descendente en “Chant d’amour 2”. Sobre un color (alturas) de siete sonidos (línea cromática ascendente) se añade una semicorchea a cada una de las notas de valor inicial 2 semicorcheas (1 corchea) en un ciclo que se expande hasta alcanzar el valor de 5 semicorcheas:



Ejemplo 5.4: Messiaen, *Chant d’amour 2*, cc. 12-18.

9. Ampliación o reducción de un ritmo por los extremos o por el centro.
10. Subdivisión o coagulación de un ritmo: son procesos inversos.
11. Interversión o dislocación rítmica: cambio de posición de alguno de los valores rítmicos.

12. Polirritmia:

- Superposición de ritmos de longitud desigual.
- Superposición de un ritmo a sus formas de aumentación y disminución.
- Superposición de un ritmo a su retrogradación.

13. Cánones rítmicos. Pueden existir fuera de todo canon melódico:

- Canon de valores y duraciones. Es una talea.
- Canon por adición de puntillo.

5.2.3. Melodía y forma

Messiaen siempre estableció la importancia de la melodía por encima de cualquier otro aspecto musical¹⁰. La mayor fuente de inspiración melódica en Messiaen son el canto de los pájaros y el canto llano utilizados en muchas de sus obras. Messiaen también se inspira en las canciones populares europeas o en las improvisaciones hindúes según las reglas del *râga*, aunque utiliza estos elementos en muchos casos como meros diseños melódicos que luego adapta a su interválica predilecta (cuartas aumentadas, sextas mayores y giros cromáticos) en parte determinada por los modos que utiliza.

–Fuentes melódicas:

- Predilección por los intervalos de 4ª aumentada descendente y 6ª mayor descendente.
- Fórmulas cromáticas invertidas.
- Contornos melódicos de otros compositores: Mussorgsky, Grieg, Debussy.
- Canciones populares francesas y del folklore ruso, pasadas por “el prisma deformante” de su lenguaje.
- Canto llano: fuente inagotable de contornos melódicos insólitos y expresivos.
- *Râgas* hindúes.
- Cantos de pájaros: transcritos, transportados e interpretados.

–Técnicas de transformación melódica:

- Eliminación y amplificación: el desarrollo por eliminación fue verdaderamente creado por Beethoven; consiste en repetir un fragmento del tema quitándole sucesivamente una parte de sus notas, hasta concentrarlo en sí mismo,

¹⁰ MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, op. cit., p. 32: “Por encima de todo la melodía. La melodía, que es el más noble elemento de la música, ha de ser objeto principal de nuestra búsqueda”.

reduciéndolo a un estado esquemático y comprimido, produciendo un efecto de aceleración. La amplificación es el procedimiento exactamente opuesto.

- Interversión melódica: consiste en la presentación de una serie de notas en todas o muchas de sus ordenaciones posibles. Se consigue así, por una parte, una notable continuidad por la fijeza de las alturas, pero un panorama en constante cambio. Junto con interversión rítmica, produce un efecto de caleidoscopio.

- Expansión interválica asimétrica: esta técnica es el equivalente interválico de los personajes rítmicos. En un grupo de notas repetidas varias veces, las más graves evolucionan descendentemente (generalmente por semitonos), otras evolucionan ascendentemente, y otras permanecen inmóviles. Procedimiento de desarrollo melódico que consiste en repetir un diseño melódico de forma que con cada nueva repetición se amplían o reducen alguno de sus intervalos. Mientras algunas alturas permanecen fijas en su registro original, otras van siendo desplazadas ya sea por transposición de semitono ascendente unas, y descendente otras, percibiéndose una transformación progresiva muy sutil.

En cuanto al aspecto formal en Messiaen, debemos ser muy cautos a la hora de establecer unas ideas que nos ayuden a comprender los aspectos de ordenación de materiales en el autor francés. La forma en Messiaen debe ser estudiada en relación al comportamiento de los demás parámetros musicales, dentro de estructuras que pese a basarse en la repetición, en muchas ocasiones se asemejan más a un mosaico, o a yuxtaposiciones de material tipo *collage*. Debido a la naturaleza de este trabajo, es un tema que será discutido en profundidad con relación a las formas de yuxtaposición que adopta la aplicación de modelos de oposición de bloques de material.

Existe una característica absolutamente omnipresente en la música de Messiaen: la congelación del tiempo. Messiaen estaba fascinado por el ritmo que fluye y crea el concepto de tiempo: “El tiempo presupone cambio (por tanto, materia) y movimiento (por tanto, espacio y vida). El tiempo nos obliga a entender la eternidad”¹¹. En efecto, técnicas como la rítmica aditiva, los cánones micropolifónicos, las polirritmias y otras tienen por resultado que el concepto del tiempo cambie hacia un estatismo no direccionalizado o lo contrario. Este dato se revela fundamental para entender y valorar la influencia de Stravinsky en el lenguaje musical de Messiaen, en sus aspectos formales.

¹¹ MESSIAEN, Olivier, citado en WU, Jean Marie, “Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen’s Charm of Impossibilities” en *Messiaen’s language of mystical love*, Siglind Bruhn, Routledge, 2012, p. 115: “Time is my great love, because it is the point of departure for all creation. Time presupposes change (thus, matter) and movement (thus, space and life). Time marks us understand eternity”.

5.2.4. Armonía

La armonía y los procedimientos de armonización en Messiaen se basan en 3 elementos:

- Modos de transposición limitada.
- Acordes.
- Sinestesia.

Son frecuentes las alusiones del compositor a la sinestesia fisiológica. Uno de los aspectos que se estudian y comentan de las cualidades del armonía en Messiaen es su aspecto sinestésico. Para él cada armonía se asocia con unos colores muy concretos, que él es capaz de reproducir intelectualmente al escuchar la música. Messiaen usa la sinestesia como un parámetro más de creación musical dentro de su sistema y herramientas compositivas. Al asociar complejos de colores a cada uno de sus siete modos de transposición limitada con sus respectivas transposiciones, la superposición de estos (polimodalidad) y la modulación de unos a otros encontraría su analogía para el músico-pintor en la manera en la que se crean nuevos colores a través de la combinación de fundamentales y en los fundidos para pasar de un color a otro (entre rojo y azul, por ejemplo, el violeta que simbolizaba para Messiaen la fusión entre el calor y el frío, el sentimiento y la razón).

Los modos de transposición limitada y sus consecuencias en la armonización y creación de acordes y armonías es de estudio fundamental para una correcta comprensión de su música. Messiaen desarrolló un sistema de modos basados en juegos de intervalos. Estos modos, cercanos en ciertos aspectos a los modos de la música hindú, tienen características muy definidas que se reflejan no sólo en las líneas melódicas a las que dan nacimiento, sino también en la armonía. En este sentido es evidente que Messiaen trata de dar coherencia y unidad a su expresión.

Por otra parte, la armonía debe encontrarse exenta de función. El hecho es destacable porque está en el más perfecto acuerdo con la idea de congelación del tiempo. Es el mismo procedimiento que utiliza Stravinsky en *Symphonies* o *Varèse*, donde los acordes, no necesitan resolver, no obligan a crear un sentido de direccionalidad armónica, y por tanto, la armonía crea un enfoque en el momento, un estatismo natural desde su origen. Para un agregado exento de función, no hay apremio alguno en cuanto a la necesidad de pasar al siguiente¹².

¹² Por lo tanto, la utilización de armonías de este tipo provoca por sí misma la congelación temporal y conecta de manera funcional armonía y forma en Messiaen.

5.2.5. Organización de alturas: modos de transposiciones limitadas

Los modos de transposición limitada son modos musicales creados por Messiaen. De ellos nacen sus armonías y sus melodías, con lo que obtiene una gran unidad del material sonoro. “Messiaen es un músico *modal*. El músico *tonal* trabaja sólo con dos escalas: la escala mayor y la escala menor, pero utiliza todas las posibilidades de transporte a otros grados [...]. En la música tonal, el concepto de *modulación*, es decir el paso de una tonalidad a otra, mayor o menor, juega un papel esencial. En cuanto al músico *modal*, juega con la diversidad del gran número de escalas [...] Messiaen suma la riqueza del universo modal y del universo tonal”¹³.

Basados en la escala cromática occidental de doce notas, estos modos se componen de varios grupos de notas que se generan a partir de una cierta secuencia de intervalos o módulos generadores, donde la última nota de cada grupo es la primera nota del siguiente. Como su nombre indica, después de cierto número de transposiciones cromáticas (es decir subiendo o bajando un semitono) cada modo no puede seguir siendo transportado. Messiaen encontró maneras de emplear todos estos modos tanto armónica como melódicamente. Las melodías y armonías surgen del modo y de los distintos procedimientos de combinación que se den entre ellos:

Estos modos, basados en el sistema cromático actual [...] se componen de varios grupos simétricos, en los cuales la última nota de cada grupo es siempre “común” con la primera del grupo siguiente. [...] Todos los “modos de transposiciones limitadas” se pueden usar melódicamente, y sobre todo armónicamente, sin que la melodía ni las armonías se sirvan nunca de otras notas que las del modo [...] Están en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, *sin politonalidad*, y el compositor tiene libertad para dejar que predomine una de esas tonalidades o que quede una impresión tonal fluctuante¹⁴.

Messiaen identifica siete modos principales:

1. Primer modo.



Ejemplo 5.5: modo de transposición limitada 1, tonos enteros.

¹³ HALBREICH, Harry, *L'œuvre d'Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, p. 123 “Messiaen est un musicien modal. Le musicien tonal travaille sur deux échelles seulement, la gamme majeure et la gamme mineure, mais utilise toutes leurs possibilités de transposition sur d'autres degrés [...]. Dans la musique tonale, le concept de modulation, c'est-à-dire de passage d'une tonalité dans une autre, majeure ou mineure, joue un rôle essentiel. Le musicien modal, lui, joue sur la diversité d'un grand nombre d'échelles [...] Messiaen additionne les richesses de l'univers modal et de l'univers tonal”.

¹⁴ MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, op. cit., p. 87.

2. Segundo modo.



Ejemplo 5.6: modo de transposición limitada 2, octotónico.

3. Tercer modo.



Ejemplo 5.7: modo de transposición limitada 3, 3 grupos simétricos.

4. Cuarto modo.



Ejemplo 5.8: modo de transposición limitada 4.

5. Quinto modo.



Ejemplo 5.9: modo de transposición limitada 5.

6. Sexto modo.



Ejemplo 5.10: modo de transposición limitada 6.

7. Séptimo modo.



Ejemplo 5.11: modo de transposición limitada 7.

En la utilización de los modos como medio de modulación, Messiaen cita como recursos habituales:

- Modulación de un modo a sí mismo: Cambio de transposición del mismo modo en el transcurso de una composición.
- Modulación de un modo a otro: Cambio de modo en el transcurso de una

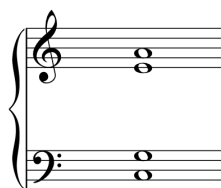
composición.

- Polimodalidad: Es posible encontrar diferentes modos superpuestos en una misma composición; la superposición puede ser de dos o más modos.
- Modulaci3n polimodal: Cambio de una serie de modos superpuestos a otra; es decir, cambio de una polimodalidad a otra.

Es destacable la flexibilidad que poseen los modos y sus posibilidades de creaci3n de distintas densidades arm3nicas (n3mero de notas diferentes por acorde) y c3mo esta variabilidad en la densidad arm3nica posee valor estructural, es decir, colabora a formar la estructura de la m3sica. Es posible encontrar en la m3sica de Messiaen acordes de dos sonidos (conglomerado sonoro que no era admitido como acorde en la armon3a tradicional), hasta acordes que contienen todas las notas del total crom3tico (acordes pantonales). El uso que hace Messiaen de los modos es flexible y variado, pero hay un tipo de procedimiento predilecto que se basa en la creaci3n de sonoridades mayores y/o menores (uso de triadas perfectas mayores o/y menores) realizado con notas correspondientes al modo utilizado en un momento determinado. Dichos acordes ser3n el punto de llegada de las frases de una secci3n entera o bien podr3n ser un acorde pedal pivote impregnando de un color o brillo determinado toda una secci3n. Este tipo de procedimiento no es arm3nico, sino relacionado con el color. El color que aporta la sonoridad de la triada mayor/menor.

Los acordes empleados por Messiaen, son el resultado de combinar notas con modos sistem3ticos. Los modos generan acordes, que son caracter3sticos en Messiaen. Las posibilidades de formaci3n del acorde para Messiaen son diversas y poseen varias acepciones:

- Notas a3adidas: notas extra3as sin preparaci3n ni resoluci3n alguna, sin particular acento expresivo, que simplemente participan en el acorde.
- 6^a a3adida:
 - sobre el acorde perfecto.



Ejemplo 5.12.

- sobre el acorde de 7ª de dominante (como 13ª de dominante).



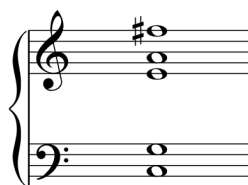
Ejemplo 5.13.

- sobre el acorde de 9ª de dominante (como 13ª de dominante).



Ejemplo 5.14.

- 4ª aumentada añadida, con tendencia a resolver sobre la fundamental:



Ejemplo 5.15

- Acorde sobre la dominante:

- 9ª de dominante con 4ª añadida y 6ª añadida (contiene todas las notas de la escala mayor).



Ejemplo 5.16.

- 9ª de dominante con 4ª añadida y 6ª añadida más doble apoyatura.



Ejemplo 5.17.

- Acorde de la resonancia: contiene la serie de armónicos hasta el 15.



Ejemplo 5.18.

- Acorde de cuartas: superposición de cuartas aumentadas y cuartas justas.



Ejemplo 5.19.

- Racimos de acordes: colorean el espacio; técnica utilizada por Debussy.
- Letanías armónicas: fragmento melódico de dos o varias notas, que se repite con armonizaciones diferentes. Al igual que los racimos de acordes, se trata de una técnica ya utilizada por otros compositores, y muy característica del lenguaje de Debussy.

5.2.6. Estudio del timbre, color y orquestación

De la multiplicidad de influencias, Messiaen supo extraer un lenguaje propio, producto de la elaboración personal de los diversos elementos que lo conforman: el ritmo, la altura, la forma y la melodía. Es un claro continuador de la tradición musical francesa y en especial de Debussy es un aspecto: la adscripción que se realiza de determinados sonidos, de diversos grupos de acordes a efectos de color, referencia indicada por Messiaen de manera expresa en algunas de sus partituras.

Francine Giberteau indica que Messiaen “asocia con total naturalidad –según una percepción objetiva y no imaginativa– los sonidos con los colores”¹⁵. Y a continuación cita textualmente una opinión del propio compositor sobre esta cuestión:

¹⁵ GUIBERTAU, Francine, “Le Saint François d’Assise d’Olivier Messiaen: événement et avènement”, *L’Analyse musicale*, vol. 1, noviembre 1985, p. 64: “[...] qui associe tout naturellement –selon une perception objective et non imaginative– les sons aux couleurs”.

Cada complejo de sonidos se corresponde con un complejo de colores preciso, y esta relación se reproduce fielmente a cada octava, más difuminada en el agudo y más oscura en el bajo [...] Así que hay un constante movimiento de azul, rojo, violeta, naranja, verde, morado y oro, y mi música debería dar sobre todo lugar a una audición visual basada en la sensación del color¹⁶.

Este concepto de sonoridad-color imaginado por el compositor, aporta un nuevo significado a los sonidos. Para Messiaen un acorde no es solamente la simultaneidad de varios sonidos, sino que además posee un potencial tímbrico en función de una serie de condiciones de presentación: morfología del acorde, contexto en que aparece, dinámica que posee, sucesión de acordes a que pertenece, registro, textura, distribución espacial específica y pertenencia o no a una determinada mixtura, configurando todo ello un determinado efecto coloreado en el propio compositor.

Estas sugerencias de acorde-color, aunque pertenecen a la parcela de la intuición o de la sensación sonora personal del compositor, son indicativas de la relevancia que para Messiaen posee el timbre en la composición musical:

Un acorde perfecto escrito para un grupo de instrumentos de viento no suena como un acorde más complejo, y el timbre de los instrumentos de viento puede ser completamente transformados por este acorde más complejo, ya que no hay que olvidar que el timbre es la resultante de una elección de armónicos; dependiendo de si se añade o elimina este o aquel armónico, es evidente que los timbres resultarán muy modificados¹⁷.

Se observa en su producción una búsqueda de nuevas combinaciones instrumentales, con intención deliberada de obtener nuevas amalgamas instrumentales. Messiaen prefiere agrupar la orquestación por bloques individuales; fija un color y por tanto una determinada orquestación a una determinada idea. Michèle Reverdy comenta sobre este aspecto: “Messiaen ampliará el uso de estos sistemas de orquestación: la ‘melodía de timbres’ será cada vez más frecuentemente una ‘melodía de timbres complejos’ o de ‘bloques tímbricos’ [...]”¹⁸.

¹⁶ Ibid., p. 64: “*A chaque complexe de sons correspond un complexe de couleurs précis, et cette filiation se reproduit à chaque octave fidèlement, en plus estompé dans l’aigu, en plus foncé dans le grave [...] Il y a donc un mouvement incessant de bleu, de rouge, de violet, d’orangé, de vert, de pourpre et d’or, et ma musique doit donner avant toute chose une audition-vision, basée sur la sensation colorée*”.

¹⁷ SAMUEL, Claude, *Olivier Messiaen: Music and Color-Conversations with Claude Samuel*, trad. E. Thomas Glasow, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1994, pp. 51-52: “*Un accord parfait écrit pour un groupe d’instruments à vent ne sonne pas comme un accord plus complexe, et le timbre des instruments à vent peut être complètement transformé par cet accord plus complexe, car il ne faut pas oublier que le timbre est le résultat d’un choix dans les harmoniques; que si vous ajoutez ou si vous supprimez tel ou tel harmonique, il est évident que les timbres s’en trouveront extrêmement modifiés*”.

¹⁸ REVERDY, Michèle, *L’œuvre pour orchestre d’Olivier Messiaen*, Paris, Leduc, 1988, p. 4: “*Messiaen élargira par la suite l’emploi de ces systèmes d’orchestration: la ‘mélodie de timbres’ deviendra de plus en plus fréquemment une mélodie de ‘complexes de timbres’ ou de ‘blocs de timbres’ [...]*”.

El tipo de diseño de los temas en la primera parte de la obra de Messiaen, a la cual corresponde la *Turangalila-Symphonie*, presenta características de equilibrio que son apoyadas por la orquestación, diferenciando las líneas más que mezclándolas. Se intenta mantener y diferenciar los planos y el equilibrio explotando la máxima expresividad mediante el color y el timbre: “Rara vez se encuentran en las obras de Messiaen ‘fundidos encadenados’ que son uno de los procedimientos habituales de Ligeti. La orquesta de Messiaen presenta la mayor parte del tiempo una geometría de figuras dispuestas al tresbolillo, figuras claras y precisas [...]”¹⁹.

5.3. Estrategias macroformales en la música de Messiaen

5.3.1. Formas de mosaico *versus* formas en bloque

Al enumerar las principales influencias que conformaron paulatinamente el lenguaje de Messiaen se observan diversas y variadas procedencias, pudiendo distinguir en primer lugar aquella que parte de la escuela musical francesa, su tradición sonora. Al mismo tiempo, Messiaen muestra claros trazos de una reestructuración de la forma y elementos en sus piezas cercanos a lo que se ha denominado estratificación sonora (Cone²⁰) o yuxtaposición de bloques de material. La influencia de Stravinsky en los aspectos formales de las composiciones de Messiaen no ha sido estudiada en profundidad ni suficientemente valorada. Tanto en su análisis²¹ de *Le Sacre du printemps* como en sus comentarios generales en relación con la música del autor ruso aparecidos en *Técnica de mi lenguaje musical*, la veneración se hace evidente. “Olivier Messiaen comenzó su madurez compositiva influenciado por Stravinsky y Debussy, escribiendo posteriormente una música de una originalidad tal, que le convierte en la figura padre de la escuela de Darmstadt. Su música es, pues, un vínculo, tal vez demasiado conveniente, entre el Stravinsky temprano y el círculo de Stockhausen”²².

¹⁹ *Ibid.*, p. 6: “On rencontre rarement, également, dans l’œuvre de Messiaen, de ces ‘fondus-enchaînés’ qui sont l’une des pratiques familières de Ligeti. L’orchestre de Messiaen se présente la plupart du temps comme une géométrie de figures jouant en quinconce, figures claires et précises [...]”.

²⁰ CONE, Edward, “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, otoño-invierno, 1962, p. 19: “By stratification I mean the separation in musical space of ideas or better, of musical areas-juxtaposed in time”.

²¹ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, t. II, Paris, Leduc, 1995, pp. 93-147.

²² KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 64, n° 2, abril 1978, p. 189: “Olivier Messiaen began his compositional maturity under the influence of Stravinsky and Debussy, and he eventually wrote music of a sufficiently arresting originality to become the father figure of the Darmstadt school. His music, then, is a link, perhaps an all too convenient link, between early Stravinsky and the Stockhausen circle”.

Una de las principales innovaciones de Stravinsky consistió en los nuevos retos que se planteaban en el entendimiento del tiempo musical. Las consecuencias generadas las adoptó Messiaen en estos nuevos recursos:

- Los ritmos aditivos.
- Los personajes rítmicos.
- Los ritmos no retrogradables.
- Las estructuras en bloque basadas en alternancias de elementos.

5.3.2. Yuxtaposición de elementos *versus* formas en bloque

Tal como hemos comentado, la forma en Messiaen ha sido objeto de interés y estudio por lo aparentemente discontinuo y el uso de bloques de sonido independientes entre sí. Pese a estar muy elaboradas en los aspectos armónicos texturales, la conexión entre las diversas partes de la obra en Messiaen se hace por yuxtaposición, sin transición: “A veces, por supuesto, Messiaen superpone varias ‘músicas diferentes’, utilizando, en cierto modo, la técnica de la ‘mezcla’. Pero aquí también, cada una de estas músicas procede verticalmente dentro de su propio mundo”²³.

Una de las características principales en la *Turangalila-Symphonie*, es la superposición de bloques, no sólo en el plano vertical sino también horizontal. Las formas musicales de las que hace uso Messiaen han sido indentificadas de múltiples maneras, entre ellas, las de oposición de bloques, yuxtaposición e incluso formas mosaico. Nichols Ruwet comenta que Boulez dice claramente: “Predilección del uso de las formas en bloque por Messiaen”²⁴. Asimismo, el tratamiento formal aditivo y discontinuo fue reconocido e identificado pronto por Boulez y criticado: “[Messiaen] no compone, yuxtapone”²⁵.

No es la primera vez que se denomina e identifica como yuxtaposición o mosaico a este tipo de escritura, y que similares procedimientos han sido definidos por analistas para identificar las formas musicales utilizadas o creadas por Messiaen. Stefan Keym define la ópera *Saint Francois d'Assise* como una forma tipo mosaico: “A través

²³ REVERDY, Michèle, *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 5. “Parfois, bien sûr, Messiaen superpose plusieurs ‘musiques différentes’, adoptant en quelque sorte la technique du ‘mixage’. Mais, là encore, chacune de ces musiques procède verticalement à l’intérieur de son propre monde”.

²⁴ NICHOLS, Roger, “Boulez on Messiaen: Pierre Boulez in conversation with Roger Nichols”, *Organists Review*, 71/283, 1986, pp. 167-70: “Messiaen’s penchant for using block forms”.

²⁵ Este artículo fue publicado por primera vez en *Polyphonie*, nº 2, 1948, pp. 65-72. BOULEZ, Pierre, “Proposals”, *Stocktakings from an apprenticeship*, Oxford, 1991, p. 49: “He does not compose he juxtaposes”.

de la repetición frecuente y la variación de los módulos, Messiaen crea patrones diferentes que se combinan para formar un flexible y sofisticado mosaico musical”²⁶.

Keym comprueba que existen evidencias de formas en bloque y en mosaico, mediante la adición de módulos independientes que conforman unos patrones del tipo: a-b-c-a-b-d-f-a-a-g-a-f-b-c-h-f-g-b-d-c-d-a. Asimismo, identifica similares procedimientos en otras obras de Messiaen demostrado que no es algo aislado. Esto hace pensar que ciertos procedimientos de Debussy han sido adaptados por Messiaen, entre otros la construcción por bloques y su realización tipo mosaico:

La forma de mosaico más refinada de la música instrumental de Messiaen se encuentra en *Couleurs de la cite céleste* (1963). *Couleurs* contiene no menos de cuarenta y seis secciones; algunas de ellas son tan heterogéneas que todavía podría estar más divididas. El mosaico entero está claramente estructurado en siete ‘grupos modulares’, como ha demostrado Robert Sherlaw Johnson [...] Mientras Johnson llama a los grupos ‘secciones’ el autor prefiere reservar este término para la pequeña unidad básica de mosaico en Messiaen²⁷.

Teniendo en cuenta la atomización del material que se da en *Jeux*, su libre disposición en el espacio, la adición de células como proceso alternativo al desarrollo temático, el término mosaico, es sin duda el que más se acerca a definir y explicar todas las estructuras y procedimientos a nivel micro, medio y macro formal que se presentan en *Jeux*. Messiaen combina sus diversos materiales en bloques de sonidos ordenados como mosaicos. Los bloques no suelen cambiar o entrar en conflicto unos con otros.

Los materiales existen y se relacionan en una forma global simple, radical y carente de refinamiento y transiciones. Pero es sobre todo en las obras compuestas por Messiaen entre 1960 y 1970, donde se observan procedimientos formales que muestran un pensamiento heredado de las formas en oposición por bloques de Stravinsky. Estos procedimientos se caracterizan por la progresión por medio de la acumulación, la estratificación y la yuxtaposición-superposición de líneas (temáticas, rítmicas).

²⁶ KEYM, Stefan, “The art of the most intensive contrast’: Olivier Messiaen’s mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d’Assise*”, *Messiaen Studies*, editado por Robert Sholl, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 191: “Through the frequent recurrence and variation of the modules, Messiaen creates different patterns that are combined to form a sophisticated and flexible musical mosaic”.

²⁷ *Ibid.*, p. 192: “The most refined mosaic form of Messiaen’s instrumental music is to be found in *Couleurs de la cite céleste* (1963). *Couleurs* contains no fewer than forty-six sections; some of them are so heterogeneous that they could still be further divided. The whole mosaic is clearly structured into seven ‘module group’, as has been already shown by Robert Sherlaw Johnson [...] While Johnson calls the groups ‘sections’ the author prefers to reserve this term for the little basic unit of Messiaen’s Mosaic”.

Algunos autores han demostrado que el primer movimiento de la *Turangalila-Symphonie* es deudor de algunas construcciones en bloque de Stravinsky y que “Chant d’amour 2” es una mezcla audaz de una forma rondó evolucionada con los procedimientos típicos de yuxtaposición vertical y horizontal de material estático, donde los temas no evolucionan, ni se transforman ni modulan. El primer movimiento de la *Turangalila-Symphonie* es un caso interesante que ha sido resaltado por Sherlaw Johnson, quien menciona el extremado uso de la superposición:

El primer movimiento, “Introducción”, se sustenta por sí mismo. Consiste en dos secciones unidas por una cadencia piano. La primera sección expone los dos primeros temas cíclicos junto con material subsidiario. La segunda sección es uno de los ejemplos más complejos de la superposición de patrones rítmicos en la música de Messiaen y, por tanto, vale la pena examinarla en detalle. Con sus ideas y motivos repetitivos constantemente expandiéndose y contrayéndose, recuerda mucho a la “Danse sacrale” de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky²⁸.

La forma en bloque en Messiaen se basa en una estructura construida a partir de entidades musicales en oposición (que se contraponen, se oponen) definidas por características específicas. Procedimientos de estratificación y acumulación de patrones rítmicos y de duración de secuencias también aparecen en la *Turangalila-Symphonie*.

La clara yuxtaposición que se daba en las obras tempranas, se convierte en sofisticada en los años 40 con superposiciones y yuxtaposiciones verticales y horizontales, ambas mezcladas y actuando juntas. Tres obras de Messiaen de los años sesenta deben ser legítimamente consideradas como herederas de los procedimientos de yuxtaposición, estratificación textural y discontinuidad narrativa que muestran la *Symphonies of Wind Instruments* y *Le Sacre du printemps* de Stravinsky: *Chronochromie* (1960), *Couleurs de la Cité céleste* (1963), y *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964). Messiaen explica en el prefacio de la partitura de *Couleurs de la Cité céleste*: “[...] la obra no finaliza ya que no comienza realmente en sentido estricto; gira sobre sí misma, entrelazando sus bloques temporales como un rosetón de catedral con sus

²⁸ SHERLAW JOHNSON, Robert, *Messiaen*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 84: “The first movement, “Introduction”, stands on its own. It consists of two sections linked by a piano cadenza. The first section is devoted mainly to the statement of the first two cyclic themes along with other subsidiary material. The second section is one of the most complex examples of the superimposition of rhythmic patterns in Messiaen’s music and, as much, is worth examining in detail. With its constantly repetitive motivic ideas and expanding and contracting rhythmic cells, it is strongly reminiscent of the “Danse Sacrale” from Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps*”.

colores resplandecientes e invisibles...”²⁹.

Otros autores no sólo han identificado otras obras como embrionarias en sus procedimientos de oposición de bloques, sino que han señalado específicamente a *Chronochromie* (1960) como una pieza precursora de las formas de momento (*Momentform*) de Stockhausen³⁰: “Formas embrionarias de momento, adulteradas por pasajes ocasionales dirigidos a un objetivo, pero haciéndose cada vez más puras, se pueden escuchar en piezas como *L’Ascension* (1931-35), *Visions de l’Amen* (1943), *Turangalila-Symphonie* (1946-48) y *Cantéyodjayâ* (1948)”³¹.

Según el propio Stockhausen, las formas de momento o momentos “se definen como entidades autónomas, capaces de existir por sí mismas”³². El aspecto que relaciona las formas de momento con las formas de yuxtaposición en bloque es la no direccionalidad y la independencia de las ideas respecto al medio donde se encuentran. Cross comenta sobre *Chronochromie* y el uso de la discontinuidad en la misma que: “El poder de las formas momento en *Chronochromie* de Messiaen o *Mixtur* de Stockhausen (1964) proviene del poder de la discontinuidad [...]”³³.

En la parte de *Chronochromie* titulada “Épôde” se producen extremas superposiciones rítmicas³⁴, que ejemplifican la aplicación consciente de las técnicas de yuxtaposición vertical y horizontal de materiales en Messiaen. Teniendo en cuenta el interés por el flujo del tiempo y su percepción, esta técnica le permitió explorar aspectos formales imposibles de conseguir mediante procedimientos y estrategias formales tradicionales. Cuanta más yuxtaposición, menos percepción de flujo, y eliminación del tiempo, convirtiéndolo en infinito.

²⁹ MESSIAEN, Olivier, *Couleurs de la Cité céleste*, Paris, Leduc, 1966: “[...] l’œuvre ne termine pas n’ayant jamais commencé vraiment: elle tourne sur elle-même, entrelaçant ses blocs temporels, comme une rosace de cathédrale aux couleus flamboyantes et invisibles...”.

³⁰ El concepto de forma momento está relacionado con las discontinuidades temporales.

³¹ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, p. 190: “Embryonic moment forms, adulterated by occasional goal-directed passages but becoming progressively more pure, can be heard in such pieces as *L’Ascension* (1931-35), *Visions de l’Amen* (1943), *Turangalila-Symphonie* (1946-48), and *Cantéyodjayâ* (1948)”.

³² STOCKHAUSEN, Karlheinz, “*Momentform Texte zur Musik*”, p. 199, trad. Seppo Heikinheimo en: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen, Acta Musicologica Fennica*, Helsinki, 1972, pp. 120-21: “Moments are defined as self-contained entities, capable of standing on their own”.

³³ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *op. cit.*, p. 192: “The power of moment forms such as Messiaen’s *Chronochromie* or Stockhausen’s *Mixtur* (1964) comes from the power of discontinuity [...]”.

³⁴ MESSIAEN, Olivier, notas introductorias a *Chronochromie*, Paris, Leduc, 1963: “The ‘Épôde’ is a counterpoint of 18 real voices (solo strings). There are for the most part no subsidiary voices; each voice counts”.

5.4. Manipulación temática en Messiaen: personajes

5.4.1. Personajes rítmicos y melódicos. Antecedentes históricos y relación con las formas en bloque

La forma en Messiaen es en parte consecuencia de la planificación microformal basada en elementos móviles, independientes, aislados y autoinclusivos desde los puntos de vista armónico, textural y rítmico. Nos referimos a lo que se ha denominado personajes en Messiaen. Su técnica microformal temática se basa en el mismo concepto de atomización que Lisciani comentaba con relación a las obras de Debussy y *Petrushka* de Stravinsky. De hecho, la influencia de Stravinsky en el concepto de personaje rítmico de Messiaen es fundamental:

Sé que analizando la *Consagración* he reflexionado detenidamente sobre la importancia rítmica de pasajes como la “Glorificación de la elegida” y la “Danza del sacrificio”, y he acabado entendiendo que el procedimiento que otorgaba a estas dos piezas toda su fuerza mágica era el de los “personajes rítmicos”; después advertí que este procedimiento había sido profetizado por Beethoven. Pero soy sin duda el primero que ha utilizado conscientemente estos personajes³⁵.

Olivier Messiaen se refiere a las células rítmicas independientes con las que Stravinsky construye, por ejemplo, la “Danse sacrée” en *Le Sacre du printemps*. Con dicha obra se inaugura el empleo de las formas en bloque y de sus elementos más determinantes como son la ausencia de progresión armónica (estatismo politonal, estatismo modal), ausencia de desarrollo temático y/o motivico y de transiciones entre secciones-bloques. Estas características han sido identificadas por Taruskin:

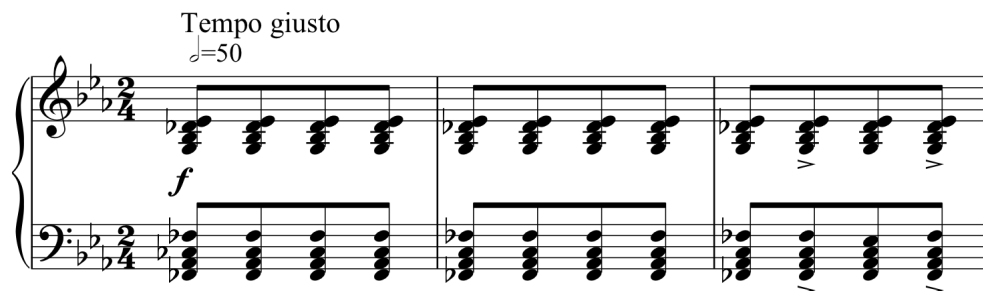
Hizo esfuerzos decididos por anular lo sinfónico, el desarrollo, la transición, allí donde tuvieran la oportunidad de aparecer. Por tanto la música de Stravinsky ya no cumple los criterios normativos tradicionalmente esenciales en un discurso musical coherente. Ya no existen las progresiones armónicas, no hay desarrollo temático o motivico, no hay suaves y preparadas transiciones. Su música no es ya de procesos, sino de estados, que derivan su coherencia y su dinámica del juego calculado de “inmóviles” uniformidades y bruscas discontinuidades³⁶.

³⁵ SAMUEL, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, p. 107: “Je sais qu'en analysant le *Sacre* j'ai longuement réfléchi à l'importance rythmique de passages tels que la “Glorification de l'élue” et la “Danse sacrée”, et que j'ai fini par comprendre que le procédé qui conférait à ces deux pièces toute leur force magique était celui des “personnages rythmiques”; puis je me suis aperçu que ce procédé avait été prophétisé par Beethoven. Mais je suis sans doute le premier à utiliser consciemment ces personnages”.

³⁶ TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 956-7: “He made determined efforts to scotch the symphonic, the developmental, the transitional, wherever they might chance to raise their heads. Henceforth Stravinsky's music would no longer meet the normative criteria traditionally deemed essential to coherent musical discourse. There would be no harmonic progression, no thematic or motivic development, no smoothly executed transitions. His would be a music not of process but of state, deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of ‘immobile’ uniformities and abrupt discontinuities”.

Los dos grandes estudiosos de la obra de Stravinsky, Taruskin y Van den Toorn han identificado dos tipos principales de actividad y comportamiento rítmico que se dan en *Le Sacre du printemps*:

- *Immobile ostinato* en Taruskin o *Rhythmic Type II* en Van der Toorn. Actividad caracterizada por una regularidad métrica externa con múltiples sincopaciones y acentos internos. El ejemplo característico es el acorde politonal en las “Dances des adolescentes” o toda la sección final de la Parte I, “Danse de la terre”.



Ejemplo 5.20: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, “Dances des adolescentes”, cc. 1-3.

- *Variable* en Taruskin o *Rhythmic Type I* en Van der Toorn. Actividad rítmica caracterizada por el desplazamiento de las partes fuertes y por la irregularidad generaliza del metro y del compás. Se crea una irregularidad métrica externa, un metro irregular y cambiante, inestable.



Ejemplo 5.21: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, “Danse sacrale”, trompeta, c. 27.

Este tipo de construcción es denominado por Cross como *tiling*³⁷ o teselación inspirado por la descripción realizada por Boulez en similares términos en relación a la “Introduction” de *Le Sacre du printemps* y su fabulosa yuxtaposición vertical de 16 distintas células: el proceso por el cual se superponen distintas capas en desarrollo independiente una encima de otra. Boulez define este concepto en referencia a las

³⁷ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, op. cit, p. 95: “The ‘tiling’ evident in the introduction to The Rite of Spring is discussed at some length by Boulez”.

“Danse de la terre” y “Danse Sacrale” como agregación, superposición, yuxtaposición y repetición y lo considera como “agregados irreducibles”³⁸, “coagulaciones” de fragmentos superpuestos y acordes como “contrapunto ficticio”, todo esto siendo “eminente estático en el sentido que coagula el espacio sonoro en una serie de estados invariados [invariables]”³⁹.

5.4.2. Características del uso de personajes rítmicos en *Le Sacre du printemps*

El análisis de Messiaen revela el procedimiento de fragmentación en la música de Stravinsky donde motivo o diseño son sustituidos por el concepto de personaje⁴⁰. Figura móvil o inmóvil con características propias en su forma y diseño, que serán parte del pensamiento fundamental de las formas en bloque. Messiaen no limita la idea de personaje al ritmo, sino que la extiende a los ámbitos melódico y armónico.

El movimiento “Danse sacrale” se basa en su totalidad en la técnica antes mencionada. Se dan una serie de personajes que actúan de manera complementaria y aditiva. Según Messiaen⁴¹, existen en “Danse sacrale” tres motivos claramente individualizados por una sonoridad específica. Su interacción se basa en la interpolación y combinatoria que se da entre ellos.

- Personaje A (acorde politonal). Es móvil, aumenta de tamaño y luego decrece.



Ejemplo 5.22: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, "Danse sacrale", cc. 1-2.

³⁸ BOULEZ, Pierre, *Notes of an Apprenticeship*, trad. Herbert Weinstock, New York, Knopf, 1968, pp. 61–62: “[...] irreducible aggregation [...] a coagulation that creates a false counterpoint”.

³⁹ *Ibid.*, pp. 249-250: “[...] eminently static in the sense that it coagulates the space-sound into a series of unvarying stages”.

⁴⁰ Diferencia asimismo dos procedimientos inherentes tanto a los patrones rítmicos como a los elementos motivicos: expansión y contracción motivica.

⁴¹ El análisis de Messiaen de *Le Sacre de printemps*, aunque publicado en 1995, ha tenido una profunda influencia en la forma en que se ve la obra, ya que sirvió de modelo directo para el análisis de Boulez.

- Personaje B. Permanece invariado la mayoría del tiempo.



Ejemplo 5.23: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, "Danse sacrale", cc. 3-4.

- Personaje C- Polimodal y politonal, móvil.



Ejemplo 5.24: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, "Danse sacrale", trompeta, c. 10.

Estos tres personajes son yuxtapuestos como presentamos a continuación en un ejemplo de yuxtaposición de personajes rítmicos en la “Danse sacrale”:

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first system is labeled 'Personaje A' and 'Personaje B' with time signatures 3/16 and 5/16. The second system introduces 'Personaje C' with time signatures 4/16 and 3/16. The third system continues with 'Personaje C', 'Personaje A', and 'Personaje B' with time signatures 5/16, 4/16, and 3/16. The fourth system concludes with 'Personaje A' and 'Personaje B' with time signatures 3/16, 4/16, and 2/16.

Tabla 5.1: Stravinsky, “Danse sacrale”, yuxtaposición de personajes rítmicos, nº ensayo 142-146.

Sacred Dance – The Victim

(142) $\text{♩} = 126$

sempre f

8va.

(143)

5 3 2 1 5 4 2 1 5 3 2 1

8va.

(144) *ff*

8va.

(145) *ff*

8va.

(146)

Ejemplo 5.25: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse sacrée”, n° ensayo 142-146.

The image shows a musical score for Stravinsky's 'Le Sacre du printemps', specifically the 'Danse sacrale' section, measures 187-192. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as 'f subito' and 'sf'. The measures are numbered 187, 188, 189, 190, 191, and 192. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Ejemplo 5.26: Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, “Danse sacrale”, n° ensayo 187-192.

La movilidad de los tres personajes móviles forma un encaje en la estructura, donde en cada reaparición, el personaje puede alternar entre un aumento o disminución de su longitud original. Esta recurso es uno de los distintos procedimientos que usa Messiaen para manipular el contenido rítmico de sus personajes. Es una técnica patentada y Messiaen le concedió una gran importancia, pudiendo ser acuñada como *desarrollo mediante la eliminación o aumentación de personajes rítmicos* donde desarrollo debe ser considerado como transformación.

5.4.3. Características y uso de personajes rítmicos en la obra de Messiaen

El aspecto más innovador del lenguaje de Messiaen es el tratamiento del ritmo. Messiaen decide liberarse del corsé de los compases y busca un ritmo más libre, menos regular, utilizando como metro la unidad más pequeña de medida. Al haber escogido reemplazar los conceptos de “medida” y “compás” por el sentido de un valor corto (la semicorchea, por ejemplo) y por el de su libre multiplicación se mueve hacia una música carente de medida.

Su concepto del ritmo es nuevo, flexible, ágil, alejado de la métrica tradicional, y sin necesidad de un compás que regule el acontecer mensural de una obra musical. Como señala Boulez, el ritmo de Messiaen “escapa de la métrica tradicional, en el sentido de que ya no acepta un módulo, una fórmula básica, que rija la vida rítmica de un movimiento”⁴². Por tanto, la noción de regularidad rítmica desaparece de su música, en beneficio de dos principios fundamentales:

- Desigualdad de los valores básicos a partir de la más pequeña pulsación (influencia clara de Stravinsky).
- Secuencia rítmica por variaciones: la célula inicial decide la construcción rítmica.

Mediante estos procedimientos básicos, Messiaen crea lo que él llama personajes rítmicos. Su sistema consiste en tomar una medida de ritmos pares como punto de partida y añadirle pequeños valores para volverla impar. Por otro lado está su concepto de “ritmos no retrogradables”, es decir ritmos que son idénticos leídos de izquierda a derecha o de derecha a izquierda⁴³. Messiaen identifica el uso consciente de personajes rítmicos en cuatro de sus propias obras –*Harawi* (1945), *Turangalîla-Symphonie* (1946-48), *Messe de la Pentecôte* (1950-51) y *Livre d'orgue* (1951-52) y no comenta el término personaje temático. Es por tanto meridianamente claro que parte de la concepción de la forma en Messiaen comienza con el motivo o con el personaje tal como comenta Gareth Healey: “El concepto de ‘personaje’ en Messiaen es fundamental para su pensamiento analítico y compositivo”⁴⁴. El uso y técnicas de personajes rítmicos, armónicos y melódicos llegan a su punto más alto de complejidad en la *Turangalîla-Symphonie*, más concretamente en los tres movimientos denominados “Turangalîla”, “Joie du sang des étoiles” y “Chant d’amour 2”.

⁴² BOULEZ, Pierre, *Puntos de referencia*, trad. Eduardo J. Prieto, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 290.

⁴³ Messiaen encuentra en estos palíndromos musicales (presentes en la rítmica hindú) una expresión de la eternidad y la unidad de Dios así como la belleza inherente a las simetrías, que están presentes en todo el mundo natural y en nosotros mismos.

⁴⁴ HEALEY, Gareth, “Messiaen and the Concept of ‘Personnages’”, *op. cit.*, p. 10: “Messiaen’s concept of personages is essential to his compositional and analytical thinking”.

5.5. *Turangalîla-Symphonie*

5.5.1. Introducción a la obra

La composición de la *Turangalîla-Symphonie* mantuvo ocupado a Messiaen durante más de dos años, desde mediados de 1946 hasta finales de 1948. Fue un encargo de Serge Koussevitzky para la Orquesta Sinfónica de Boston, agrupación que estrenó la obra bajo la dirección de Leonard Bernstein, el 2 de diciembre de 1949. Destaca especialmente la presencia de abundante percusión (celesta, vibráfono, glockenspiel y otros metalófonos percutidos), así como de los instrumentos solistas (ondas Martenot y piano).

Aunque lleva el título de sinfonía, sus características son más propias de un concierto de piano, al ocupar este instrumento un gran protagonismo. Sin embargo, mantiene bastantes características que la entroncan con el concepto tradicional de sinfonía, tal como defiende Robert Sherlaw: “Aunque el lenguaje musical de Messiaen no podría ser descrito como sinfónico en el sentido tradicional, hay aspectos de *Turangalîla* que se relacionan con la sinfonía del siglo XIX”⁴⁵. *Turangalîla-Symphonie* se estructura en diez movimientos, cada uno de ellos con un título:

1. “Introduction”. Modéré, un peu vif.
2. “Chant d’amour 1”. Modéré, lourd.
3. “Turangalîla 1”. Presque lent, rêveur.
4. “Chant d’amour 2”. Bien modéré.
5. “Joie du sang des étoiles”. Vif, passionné, avec joie.
6. “Jardin du sommeil d’amour”. Très modéré, très tendre.
7. “Turangalîla 2”. Un peu vif; Bien modéré.
8. “Développement de l’amour”. Bien modéré.
9. “Turangalîla 3”. Bien modéré.
10. “Final”. Modéré, presque vif, avec une grande joie.

Turangalîla-Symphonie es una obra de su tiempo sin ningún tipo de dudas, si bien Messiaen no renuncia a utilizar recursos considerados como clásicos. Hace guiños a las sinfonías clásico-románticas, con la presencia de dos Scherzos (movimientos cuarto y quinto), de variaciones (noveno) y de la forma sonata (último movimiento).

⁴⁵ SHERLAW JOHNSON, Robert, *Messiaen, op. cit.*, p. 82: “Although Messiaen’s musical language could not be described as symphonic in the traditional sense, there are aspects of *Turangalîla* which relate it to the symphony of the late nineteenth Century”.

5.5.2. Elementos temáticos y consideraciones formales

Messiaen identifica⁴⁶ cuatro temas cíclicos que reaparecen en todos los movimientos. En adición a los temas cíclicos se utilizan otros elementos temáticos y rítmicos que son propios de cada movimiento. Tres de los cuatro temas principales cíclicos tienen un significado simbólico.

Tema-estatua. Introducido por los trombones y tuba. De acuerdo con Messiaen, tiene la brutalidad opresiva, terrible de los antiguos monumentos de México, invocando temor. Se toca en un tempo lento, pesante:



Ejemplo 5.27: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, c. 215-220.

⁴⁶ Cfr., MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, vol. 2, op. cit., pp. 159-160.

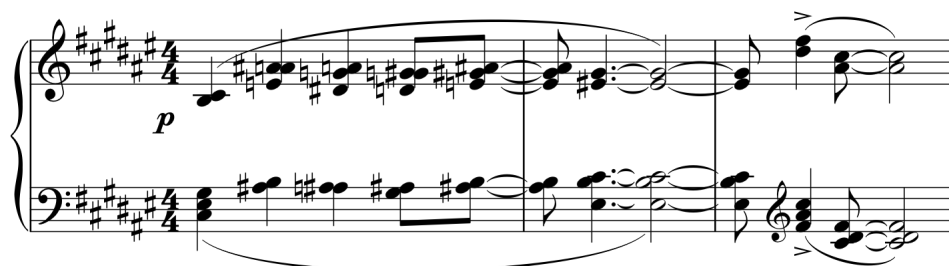
Tema-flor. El tema es introducido por dos clarinetes. Es de carácter suave, tierno y cálido:



Ejemplo 5.28: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Introduction”, c. 54-56.

En general, el tema-estatua juega un papel más dominante en la obra que el tema-flor; se repite con más frecuencia y es especialmente importante en el análisis del movimiento “Chant d’amour 2”, ya que se transforma hasta convertirse en el tema principal. Asimismo, se utiliza como material de formación para el quinto movimiento, “Joie du sang des étoiles”.

Tema del amor. Este tema el más importante de todos. Se presenta de muchas formas diferentes a lo largo de la obra:



Ejemplo 5.29: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Jardin du sommeil d’amour”, c. 1-3.

Tema de acordes. Es una simple concatenación de acordes, que se utiliza para producir texturas acordes en el piano y contrapuntos en la orquesta. No tiene ningún significado simbólico, sino que se asocia con otros motivos:



Ejemplo 5.30: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Introduction”, cc. 50-52.

Los diez movimientos de la obra están enlazados por estos temas e ideas musicales cíclicos que reaparecen en su forma original o bajo formas de variación y transmutación

La obra es una celebración gozosa del amor. El título de la sinfonía sugiere la íntima y especial relación entre el amor y la muerte, la combinación de dos palabras en sánscrito, *Turanga* (el paso del tiempo, el movimiento y el ritmo) y *Lîla* (el juego de la creación, la destrucción, la vida y muerte, también el amor).

Es por tanto, el elemento temporal, la percepción del paso del tiempo o la congelación del mismo, el parámetro más importante para comprender la estructuración formal de elementos en los diversos movimientos, en particular en “Chant d’amour 2”. Es el tiempo, y su percepción, el parámetro principal sobre el cual Messiaen construye su música: la percepción del flujo direccional o la congelación del mismo, acercándolo a la eternidad divina. Ambos aspectos, obtenidos mediante distintos procedimientos, se encuentran en “Chant d’amour 2”.

5.6. Chant d’amour 2

5.6.1. Características formales en “Chant d’amour 2”

Su estructura se basa en un enriquecimiento progresivo de nuevos conglomerados sonoros que se suceden y yuxtaponen los unos sobre los otros en aluviones sucesivos. El movimiento está dividido en nueve partes o secciones y Messiaen lo define como un scherzo con dos tríos⁴⁷.

Desde el punto de vista formal la música de Messiaen parte de la tradición musical occidental, por cuanto que sus formas son cerradas y es posible distinguir diversas secciones. Los esquemas formales de épocas anteriores son utilizados parcialmente por el compositor aunque con un lenguaje sonoro nuevo como señala Harry Halbreich: “La mayoría de piezas de grandes dimensiones de Messiaen se componen de un número de secciones bien definidas (cinco a diez, en general), de las cuales una o dos pueden ser reexpuestas alternativamente a la manera de un estribillo de rondo. Estas reexposiciones suelen variarse añadiéndoles música nueva, ya sea horizontalmente (extensión melódica) o verticalmente (armonización más rica, o adición de nuevos contrapuntos)”⁴⁸.

⁴⁷ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie, Turangalîla-Symphonie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁸ HALBREICH, Harry, *L’œuvre d’Olivier Messiaen*, *op. cit.*, p. 195: “La plupart des pièces de grandes dimensions de Messiaen se composent ainsi d’un certain nombre de sections bien délimitées (de cinq à dix, en général), dont une ou deux peuvent être reprises en alternance à la manière d’un refrain de

El uso de la forma rondó en “Chant d’amour 2” es obvio pero no es importante la forma en sí misma, sino las posibilidades de un modelos formale basado en la yuxtaposición:

- Yuxtaposición horizontal de bloques de material.
- Apilación vertical de materiales (estratificación).

Jonathan Kramer ha acuñado un termino específico para definir la forma mediante la cual Stravinsky yuxtapone de manera vertical y horizontal los materiales. Lo define como: “extremadamente seccionalizada” y “discontinua”⁴⁹.

5.6.2. Lenguaje musical en “Chant d’amour 2”

5.6.2.1. Elementos temáticos en “Chant d’amour 2”

En “Chant d’amour 2” existen dos tipos de material, cada uno de ellos compuesto de distintos y diferenciados materiales (personajes):

- Una capa rítmica.
- Una capa temática-armónica.

El substrato rítmico se construye sobre tres *Tâlas*-personajes rítmicos:

- Vibráfono+plato suspendido.
- Woodblock.
- 2 contrabajos solos en ritmo cromático: 2-3-4-5-2-3-4-5

Existe además un elemento que da unidad a todos los temas de *Turangalîla*, el tema-estatua. Este tema sirve como base del cual surgen muchos de los demás temas, y en el caso de “Chant d’amour 2”, surge no sólo la cadencia melódica del tema principal de scherzo, sino, mediante variación, los temas de los estribillos. El material temático de este movimiento no es desarrollado, sino transformado y yuxtapuesto verticalmente. Messiaen nos aporta múltiples ángulos de un mismo objeto (idea cubista encontrada en Stravinsky), y crea la horizontalidad temporal mediante procesos de oposición de bloques de material que no son variados.

rondo. Ces reprises sont le plus souvent variées par ajout de musique nouvelle, soit horizontalement (extension mélodique), soit verticalement (harmonisation plus riche, ou ajout de nouveaux contrepoints)”.

⁴⁹ KRAMER, Jonathan, “Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky”, *Confronting Stravinsky*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 174: “Not all of Stravinsky’s music is discontinuous, of course, just as not all of his harmonies are static, but discontinuity and overtly sectionalized structure is crucial to his style”.

La forma en “Chant d’amour 2”, pese a poder ser considerada una forma rondó evolucionada, se caracteriza sobre todo por la yuxtaposición y oposición de bloques de material. El caso es extremo en uno de los pasajes, donde se yuxtaponen verticalmente todos los materiales rítmicos y melódico-temáticos del movimiento, abarcando todos los registros de la orquesta. Concretamente, ocurre a partir del número de ensayo 14.

La frase musical es una sucesión de periodos (subfrases). Se pueden encontrar una infinidad de formas de frases: frases que vienen del canto llano, frases crecientes o decrecientes, con periodos cada vez más largos o más cortos, frases de un periodo, o de varios periodos diferentes, sucesión de variaciones, etc.

Las frases que aparecen en “Chant d’amour 2” adoptan las siguientes formas:

- Frase lied: a b a’

a - tema (antecedente y consecuente).

b - periodo intermedio con inflexión hacia la dominante.

a’ - periodo conclusivo que nace del tema.

- Frase binaria: a b a b’

a - tema.

b - primer comentario más o menos modulante, con inflexión a la dominante del tono inicial.

a - tema.

b’ - segundo comentario concluyendo con la tónica del tono inicial.

- Frase ternaria: a₁ a₂ b₁ b₂ a₁ a₂

a₁ - antecedente del tema.

a₂ - consecuente del tema.

b₁ - antecedente del comentario.

b₂ - consecuente del comentario.

La unión de scherzo y de rondó ampliado, junto a las formas aditivas de yuxtaposición vertical crean un equilibrio entre lo claramente estructurado y recordable y lo desconectado y caótico. La falta de continuidad será vehículo de una percepción del

tiempo más lenta pero salvaguardando al mismo tiempo la cohesión formal por la reiteración de los mismos materiales.

Presentamos a continuación los elementos temáticos de “Chant d’amour 2”:

- Scherzo: tema principal.



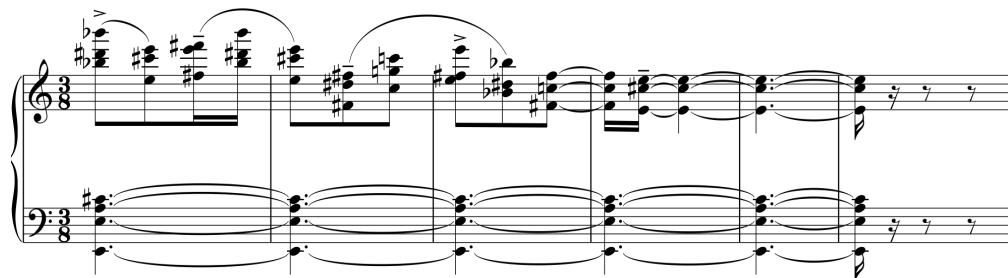
Ejemplo 5.31: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 1-7.

- Trío 1: estribillo.



Ejemplo 5.32: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 47-50.

- Estribillo armonizado.



Ejemplos 5.33 y 34: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 47-50.

- Trío 1: primer periodo de la frase principal.

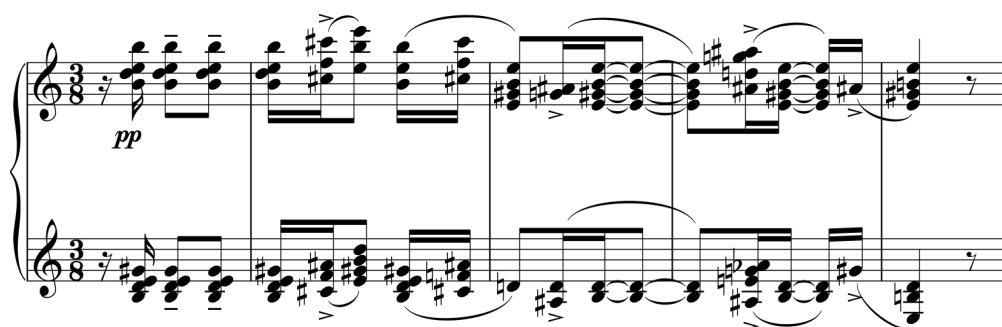


Ejemplo 5.35: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 52-56.

- Trío 1: segundo periodo de la frase principal. Variación.

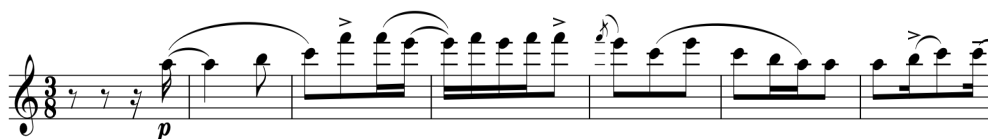


Ejemplos 5.36a y b: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 73-76, 76-80.

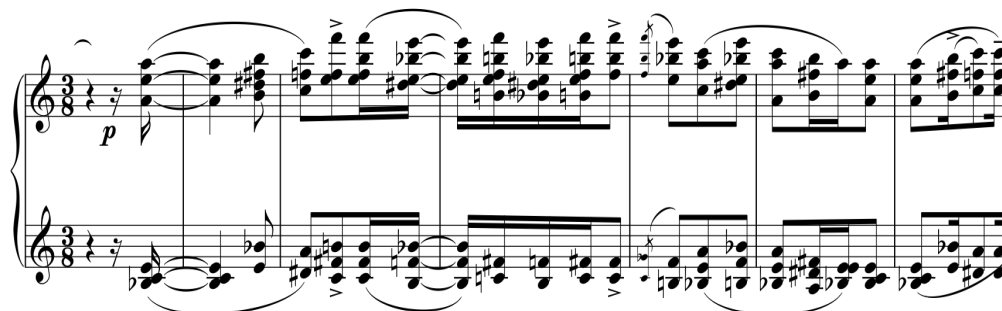


Ejemplo 5.37: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 73-77.

- Trío 2: inicio de la frase.



Ejemplo 5.38: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 86-92.



Ejemplo 5.39: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 86-92.

5.6.2.2. Elementos armónicos en “Chant d’amour 2”

En “Chant d’amour 2”, la altura Mi actúa como centro modal en la pieza, pero La Mayor se revela como centro tonal. La sensación tonal (La mayor) es de una fuerte atracción debido a la extensa utilización del acorde de sexta y cuarta con Mi como base

dentro del modo 3 situado sobre Mi. La estructura armónica “bloqueada”, basada en acordes y modos en Messiaen, es una manera de eliminar inicio o final, presente o futuro, potenciando la sensación de bloques, oposición y estatismo:



Ejemplo 5.40, cc. 47-52.



Ejemplo 5.41, cc. 52-57.



Ejemplo 5.42, cc. 57-62



Ejemplo 5.43, cc. 62-67



Ejemplo 5.44, cc. 67-72



Ejemplo 5.45, cc. 73-81



Ejemplo 5.46, cc. 81-86



Ejemplo 5.47, cc. 86-110



Ejemplo 5.48, cc. 136-139.

5.6.2.3. Elementos rítmicos en “Chant d’amour 2”

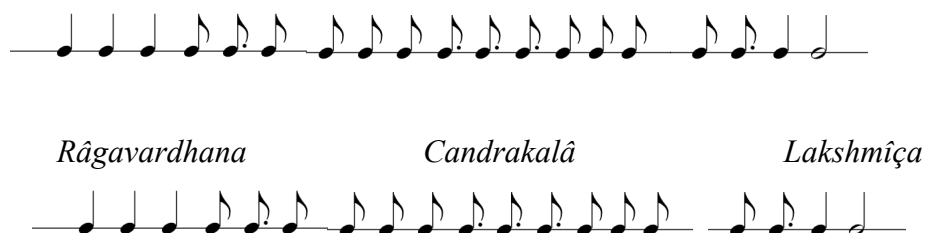
Messiaen utiliza un sistema muy especial de ordenamiento rítmico basado en *Tâlas*, término utilizado en la música clásica de la India para el patrón rítmico de cualquier composición. Corresponde aproximadamente al metro en la música occidental, aunque más cerca de la noción de *usul* en la teoría musical turca-árabe y sobre todo al de *Talea* en la música occidental. Messiaen hace uso de cuatro *tâlas* en “Chant d’amour 2”. Cada una de ellas presenta procedimientos y técnicas de desarrollo

temporal distintos. Este proceso lo ha acuñado Julian Anderson como “control del flujo temporal a través de la manipulación de valores en *tâlas*”⁵⁰.

Presentamos a continuación el funcionamiento de cada uno de los cuatro personajes rítmicos.

Tâla 1, woodblock.

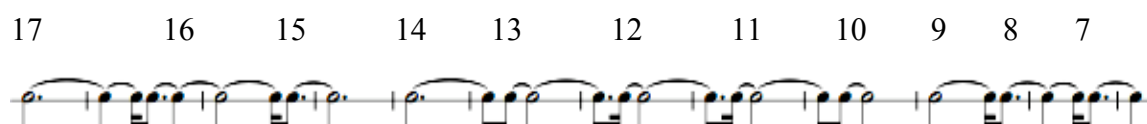
Ostinato rítmico creado por la unión de de tres ritmos indios: *lakshmîça* (cuatro duraciones), *râgavardhana* (seis duraciones) y *candrakalâ* (siete duraciones):



Ejemplo 5.49: Messiaen, *Turungalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, *Tâla* 1.

Tâla 2, plato suspendido y vibráfono.

Talea donde sobre un valor inicial de 17 semicorcheas se van reduciendo progresivamente hasta dejar reducido el valor a 7 unidades. Consiste en una secuencia cromática de valores, que alterna contracción y ampliación graduales de la duración desde diecisiete semicorcheas de longitud a siete, y viceversa:



Ejemplo 5.50: Messiaen, *Turungalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, *Tâla* 2.

Tâla 3, caja.

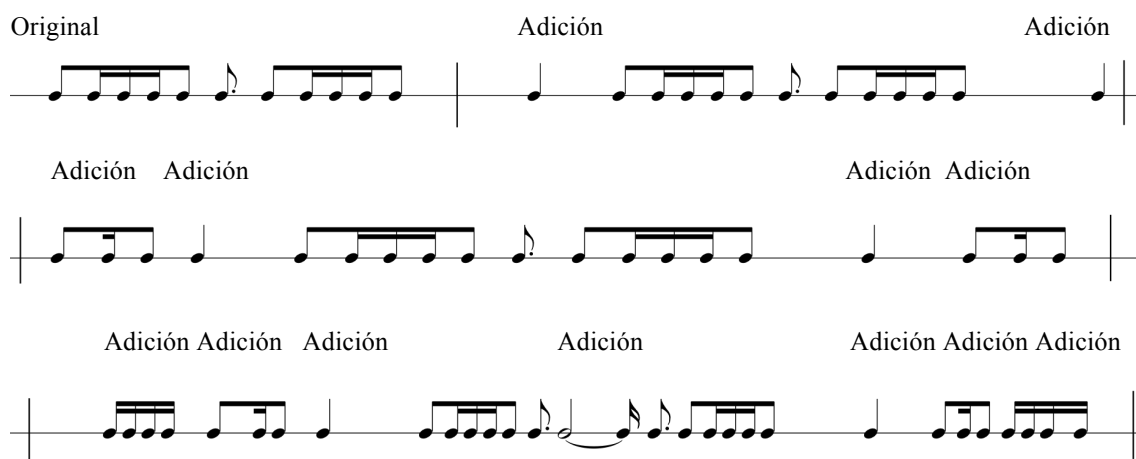
El ritmo de caja es no retrogradable:



Ejemplo 5.51.

⁵⁰ ANDERSON, Julian: Masterclass Messiaen, Royal College of Music, Londres, Marzo, 2002: “temporal flux control through tâlas values operations and procedures”.

Cada repetición de este ritmo consta de esta célula y de la adición, cada vez mayor, de valores al comienzo y al final de la misma. La última célula también tiene un valor añadido en el centro, un procedimiento usual en Messiaen. La adición simétrica de estos valores da lugar a una secuencia mas extensa:



Ejemplo 5.52: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, *Tâla* 3.

Tâla 4.

El personaje rítmico que está asociado a la línea cromática de contrabajos presenta un tipo de procedimiento muy representativo de Messiaen: la adición o progresiva de un valor fijo a cada una de las notas valores de la figura rítmica. La línea cromática en los dos contrabajos se construye sobre un color (alturas) de seis sonidos y se añade una semicorchea a cada una de las notas de valor inicial 2 semicorcheas (1 corchea) en un ciclo que se expande hasta alcanzar el valor de 5 semicorcheas:



Ejemplo 5.53: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, *Tâla* 4.

Sobre esta base el procedimiento puede ser múltiple:

- Añadir una semicorchea a cada valor inicial.
- Crear una serie en aumentación donde cada nuevo valor es $n+1$.

“Chant d’amour 2” presenta uno de los procesos texturales más complejos en la literatura de Messiaen. Su intrincada red de personajes y las sucesivas yuxtaposiciones verticales de estos personajes rítmicos y de los materiales melódicos hace que deba ser considerada como un punto culminante en la manipulación de *tâlas* y de yuxtaposiciones de material en la literatura del siglo XX para orquesta, del mismo modo que lo comentado acerca de la “Introduction” por Sherlaw Johnson: “En este caso, la inmensa complejidad rítmica de *Turangalîla* en su conjunto se comprime, no sólo en esta sección como un todo, sino también en la *tâla* asociada a la caja. La impresión total es de poder implacable, dada por la complejidad interna de superposiciones rítmicas y el efecto es el de un encantamiento ritual, la preparación para el juego de la vida y la muerte que va a seguir”⁵¹.

5.6.3. Yuxtaposición como recurso formal en “Chant d’amour 2”

Sección I

Esta primera sección introduce desde el inicio la principal complejidad del movimiento: la yuxtaposición y superposición de elementos rítmicos y temáticos. Sobre el tema principal se superponen tres estratos rítmicos, correspondientes a las *tâlas* 1, 2 y 4 definidas más arriba. En el análisis se muestra los distritos estratos, correspondientes éstos a elementos temáticos, *Tâlas*, elementos secundarios que se van agregando a la textura, etc. No corresponden a secciones.

I. cc. 1-22.

Elementos melódicos y texturales:

Estrato 1. cc. 1- 22 Tema principal de Scherzo.

Estrato 4. cc. 12-22 Texturas decorativas (piano), variación de tema cíclico 4.

Elementos rítmicos:

Estrato 2. cc. 1- 22 *Tâla* 2 (plato y vibráfono).

Estrato 3. cc. 5- 22 *Tâla* 1 (woodblock).

Estrato 5. cc. 12-22 *Tâla* 4 Figura cromática descendente (2 contrabajos).

⁵¹ SHERLAW JOHNSON, Robert, *Messiaen, op. cit.*, p. 85: “The immense rhythmic complexity of *Turangalîla* as a whole becomes compressed, not only into this section as a whole but also into the side-drum *tâla*. The total impression is one of relentless power, brought about by the inner complexity of rhythmic superimpositions and the effect is that of a ritual incantation, preparing for the play of life and death which is to follow”.



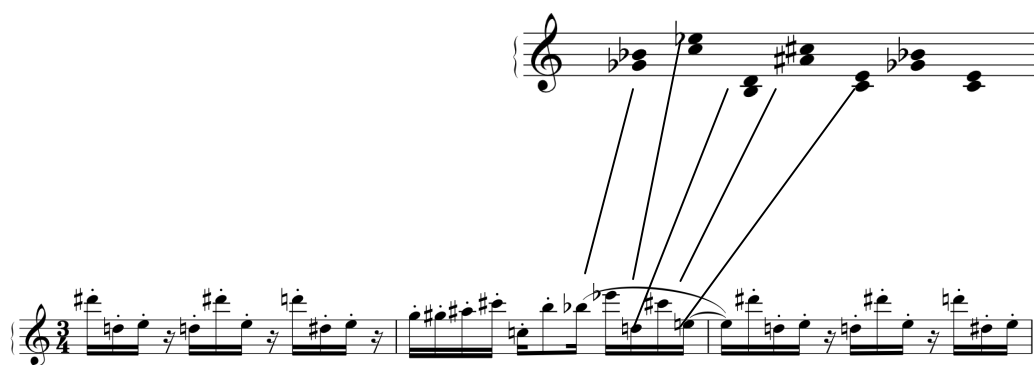
Ejemplo 5.54: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, tema principal, cc. 1-7.

El modo usado es de carácter cromático pero lo realmente relevante es la insistencia por parte de Messiaen, de establecer el Mi como nota sobre la que gravitan, todos los temas en este movimiento:



Ejemplo 5.55: contenido de alturas de tema scherzo con Mi como nota polar.

El tema principal del scherzo es una variación del contenido armónico del tema de la estatua.



Ejemplo 5.56: derivación-variación de tema de la estatua a tema de Scherzo.

El tema de acordes se convierte en la siguiente textura pianística:



Ejemplo 5.57: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, textura piano, c. 12.

Bien modéré (♩=120)

PETITE FLÛTE *Solo* *mf*

1^{er} BASSON *Solo* *mf*

BATTERIE *Cymbale suspendue* *pp*

VIBRAPHONE *(sonne à l'octave aiguë) tenu et vibré* *pp*

PIANO SOLO

ONDE MARTENOT SOLO

1^{re} Fl. *slacc.*

1^{er} Bon. *slacc.*

W. bl. *f*

Cymb. susp.

Vibr.

1^{re} Fl. *cresc.* *sf* *dim.* *mf*

1^{er} Bon. *cresc.* *sf* *dim.* *mf*

W. bl.

Cymb. susp.

Vibr.

Ejemplo 5.58: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 1-10.

Sección II

En esta sección de transición se hace uso de dos materiales: uno textural rítmico y otro melódico. El tema de carácter melódico expone la cuarta aumentada característica que impregna todos los temas y melodías del primer movimiento.

II. Puente I, cc. 23-46.

Elementos melódicos y texturales:

cc. 23-25 a1

cc. 26-29 a2

cc. 30-32 a1

cc. 33-36 a2

cc. 37-46 a1

Elementos rítmicos

cc. 23-46 Tála 3 (caja)

El tema puente a1 expuesto en el piano y nos conduce a una explosión de la orquesta donde se enuncia el tema a2.

a1-piano.



Ejemplo 5.60: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 23-25.

a2-maderas.



Ejemplo 5.61: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, tema a2, cc. 26-28.

Al material temático se le superpone la *tâla* 3, compuesta, como ya se ha demostrado, haciendo uso de la técnica de adición de valores sobre un ritmo base, en este caso no retrogradable :



Ejemplo 5.62.

Esta técnica es aquí aplicada con el propósito de destruir toda noción de pulso regular partiendo de un patron fijo estático inicial. Para Messiaen, este procedimiento intenta reflejar el devenir del tiempo en su doble faceta: siempre cambiante (adición, sustracción) y siempre eterno (se vuelve cíclicamente a la célula inicial).

Sección III-Trío 1

La estructura formal de esta sección consiste en la alternancia de una frase estribillo y de coplas; adopta la siguiente estructura: A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4.

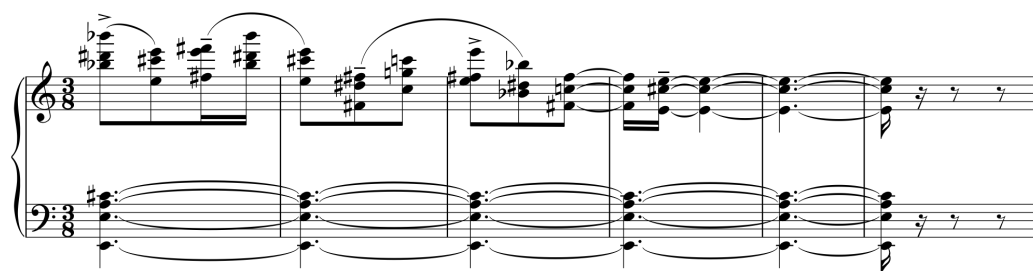
III. Trío I, cc 47-86.

cc. 47-52	Estribillo.
cc. 52-57	Copla 1.
cc. 57-62	Estribillo.
cc. 62-67	Copla 1.
cc. 67-72	Estribillo.
cc. 73-81	Copla 2.
cc. 81-86	Estribillo.

La frase correspondiente al estribillo, escrita en modo 2, tiene, según Messiaen, el carácter de “una exclamación de amor”⁵². Es luminosa y expansiva, en la tonalidad⁵³ de La mayor, como variante del modo 2 en su primera transposición. La orquestación es de un empaste y cualidad romántica, amplia y densa.

⁵² MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 219.

⁵³ Messiaen hace un uso frecuente de acordes y secciones que pueden ser vistas como escritas en un tono, pero el uso de la tonalidad persigue dar variedad y colorear una pieza. No es tonalidad en sentido funcional ni formal.



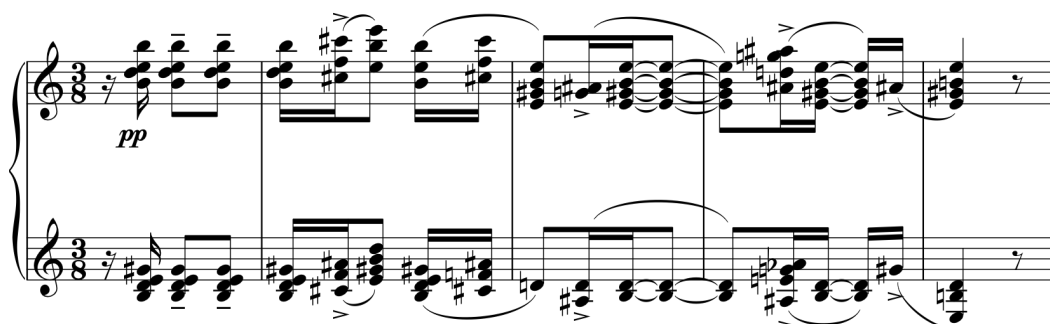
Ejemplo 5.63: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 47-50.

El primer periodo de la frase principal del Trío (B1) tiene un carácter narrativo estable, escrito en modo 3, tercera transposición:



Ejemplo 5.64: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 52-56.

El segundo periodo de la frase principal del Trío (B2) tiene asimismo un carácter narrativo estable, escrito en modo 2, segunda transposición:



Ejemplo 5.65: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc 73-77.

5 Très modéré, avec amour (*passionné, généreux*) (♩ = 88)

2 Fl. *à 2* *tendre* *p*

2 Hüb. *à 2* *f* 1. Solo ★★

C. angl. *f* *dim.*

2 Clar. La *f* *p*

Cl. basse La *f* *dim.* 1. et 2. *p*

3 Bons *f* *dim.*

4 Cors Fa *f* *dim.* 1. *pp* 3. *pp*

3 Trp. Ut *f* *dim.*

3 Trbou. *f* *dim.*

Tuba *f* *dim.*

Cymb. susp. *mf* ★

Tam-tam *mf*

(clavier) (Timbre amplifié C 3 2 1)

Onde *mf*

5 Très modéré, avec amour (*passionné, généreux*) (♩ = 88)

1^{ers} Vons *f* *dim.*

2^{ds} Vons *f* *dim.*

Altos Div. *f* *dim.*

velles Div. *f* *dim.*

C.B. *f* *dim.*

Ejemplo 5.66: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, estribillo y copla 1, cc. 47-53.

Ejemplo 5.67: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, copla 1 (cont.), cc. 54-62.

Ejemplo 5.68: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, copla 2, cc. 72-78.

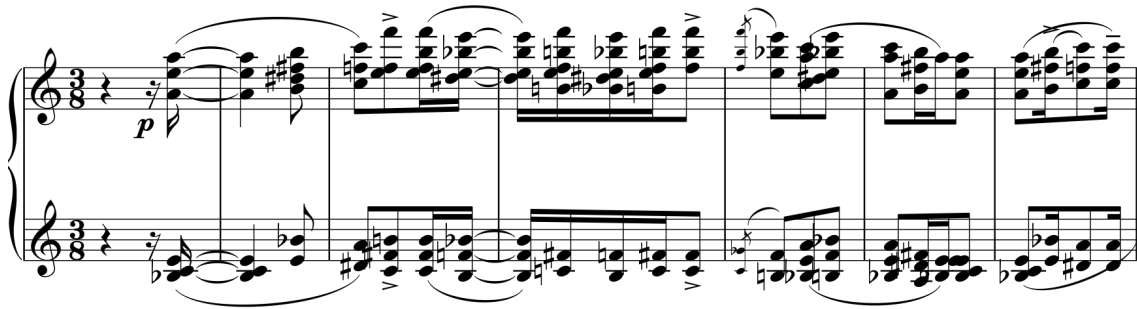
Sección IV-Trío II

Se trata de una gran frase escrita para cuerdas solistas en modo 4, quinta transposición. El tipo de disposición que adquiere la sección de cuerda es muy peculiar con los violonchelos en la parte superior del tema creando una tensión especial, destacando naturalmente la voz superior tanto por registro como por el timbre penetrante de los cellos en dicho registro. Es evidente que Messiaen adopta esta solución como única manera posible de destacar la melodía en una situación donde hay una homogeneidad tímbrica dada por el uso único de la sección de cuerda. La razón de esto último es crear un suficiente contraste tímbrico con las secciones anteriores donde la madera y la orquesta en tutti han tenido protagonismo. Además, esta frase no es demasiado contrastante en su carácter y rítmica con los elementos temáticos anteriormente enunciados.

IV. Trío II, cc. 86-110.



En su versión armonizada:



Ejemplo 5.69: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 86-92.

7

2 Fl.

2 Htb.

C. angl.

2 Clar.
La

Cl. basse
La

3 Bsns

4 Cors
Fa

3 Trbon.

Tuba

Cymb. susp.

Tam-tam

Célesta

Piano

1^{ers} Vons

2^{ds} Vons

Altos Div.

Vclles Div.

C.B.

3 1^{ers} Vons
Soli

6 2^{ds} Vons
Soli

★ ★ 4.5.6.

vclle (hauteur réelle)
Solo

p *expressif*

mf *expressif*

p *expressif*

ppp *tr*

m.d. *tr* *(s)* *(a)* *(c)*

ppp *m.g.tr*

2ed.

★ Pour obtenir ici la nuance *p* à tout le quatuor, il est nécessaire que les 6 2^{ds} Viol. soli jouent *mf* – même chose, chaque fois que re. vient ce motif.

★ Les 2^{ds} violons soli 1, 2, 3 jouent les 3 voix supérieures. La voix grave est jouée par les 2^{ds} violons soli 4, 5, 6. Même chose chaque fois que revient ce motif. Les 2^{ds} violons 4, 5, 6, doivent renforcer les si bémol graves.

Ejemplo 5.70: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, Trío II (inicio), cc. 86-92.

Sección V

Después de una reexposición literal del estribillo, Messiaen superpone los dos tríos e introduce el canto de un mirlo. Se da asimismo una reprise del material completo correspondiente al trío 1 superponiendo los couplets con el trío 2 y el tema con que se abría el movimiento, denominado tema de scherzo. Culminando esta gran yuxtaposición de materiales, Messiaen superpone a todo lo anterior, la transcripción del canto de un pájaro en el piano.

V. Superposición I, cc. 111-151.

Trío I + Trío II + Scherzo + canto pájaro + puente (piano)

Elementos melódicos y texturales:

Estrato 1. cc. 111-116 : Estribillo

Estrato 2. cc. 116-121: Superposición de los Tríos 1 y 2 y de un canto de pájaro.

Estrato 3. cc. 121-126: Superposición del tema del Scherzo, del estribillo y de un canto de pájaro.

Estrato 4. cc. 126-131: Superposición de los Tríos 1 y 2 y del canto de pájaro.

Estrato 5. cc. 131-136: Superposición del tema del Scherzo, del estribillo y del canto de pájaro.

Estrato 6. cc. 137-145: Superposición de los Tríos 1 y 2 y del canto de pájaro.

Estrato 7. cc. 145-151: Superposición del tema del Scherzo, del estribillo y del canto de pájaro.

pte Fl.
2 Fl.
2 Hrb.
C. angl.
2 Clar.
3 Bsns.
4 Cors
Fa
3 Trp.
Ut
3 Trbn.
Tuba
Cymb. tr W-bl.
Batt.
tam-tam
Timbres
Célesta
Vibr.
Piano
Onde
Tous li
Tous
Tous vous
Soli
Tous Div.
Soli
Velle Solo
Tous Div.
Velles
C.B.

mf
1. Solo
Solo
1. et 2.
1.
2.
3.
4.
1.
2.
3.
dim.
dim.
dim.
m.d.
m.g.
p
f
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped
dim.
dim.

Ejemplo 5.71: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”,
estribillo + tema del Scherzo + canto de pájaro, cc. 121-126.

10 (tendre)

Pte Fl. - *p*

2 Fl. *mf*

2 Hrb. *mf*

C. ang. *mf*

2 Clar. La *mf*

3 Bops *mf* (tendre) à 3

4 Cors Fa *p*

3 Trp. Ut *p*

3 Trbos. *p*

Tuba *p*

W. bl. *p*

Batt. *pp*

Cymb. susp. *pp*

Celesta *pp*

Vibr. *pp*

Piano *f*

Onde *f* (tendre)

1^{ers} Vops *p* expressif

2^{ds} Vops *mf* expressif

Altos Div. *pp*

Velles Div. *p* expressif

C.B. *p*

Ejemplo 5.72: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”,
Trío 1 + Trío 2 + canto de pájaro, cc. 136-139.

1^{re} Fl. *p*

2^e Fl. *mf*

2^e Hrb. *mf*

C. angl. *mf*

2^e Clar. *mf*

La

3^e Bops *mf*

4^e Cors *p*

Fa

3^e Trp. *1. Solo*

Ut *(sourdine)*

Batt. *Cymb. susp.*

Timbres *W. bl. p*

Célésta *f*

Vibr. *f (sec)*

Piano *f*

Oude *f*

3^e Sopranos Soli

6^e Sopranos Soli

2^e Altos Soli

Velle Solo

Ejemplo 5.73: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”,

Trío 1 + Trío 2 + canto de pájaro, cc. 140-144.

Sección VI

Se observa en esta sección que alternan los elementos a1 y a2 del primer puente (sección II), a los que se superponen durante toda la sección las *tâlas* 2 y 3. Es el primer estadio dentro de los distintos niveles de progresiva complejidad en las yuxtaposiciones culminando en la sección 7. Esta sección cumple una función que consiste en la reducción progresiva de elementos. Esta simplificación responde a el deseo de enfatizar el proceso de yuxtaposición vertical que ocurre después en la sección 7.

VI. Puente II, cc. 152-175.

Elementos melódicos y texturales:

cc. 152-154 a1, textura piano.

cc. 155-158. a2, melodía.

cc. 159-161 a1, textura piano.

cc. 162-165 a2, melodía.

cc. 166-175 a1, textura piano.

Elementos rítmicos:

cc. 152-175 *Tâla* 2.

cc. 152-175- *Tâla* 3.

Sección VII

La sección 7 es la más compleja de todo el movimiento debido al proceso de superposición textural que acontece en la misma. Sintetiza y yuxtapone todo el material de este movimiento llegando a superponerse hasta 10 materiales distintos en el punto culminante. De acuerdo con Messiaen, esta sección es una masa coloreada: “barro de color, de esta materia espesa donde se mueven varios colores, el tema de las maderas”⁵⁴. Es el ejemplo más complejo de superposición de materiales desde la primera escena del *Sacre du printemps* de Stravinsky.

VII. Superposición II, cc. 176-197.

cc. 176-197: Superposición del tema del Scherzo, de las *tâlas* 1, 2 y 3, de la textura de piano, del canto de pájaro y de la línea cromática descendente (2 contrabajos).

cc. 180-197: Tríos I y II.

cc. 191-197: Tema-estatua.

⁵⁴ REVERDY, Michèle, *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 43: “ D’après Messiaen, ce qui doit émerger de cette ‘boue colorée’, de cette matière épaisse dans laquelle bougent plusieurs couleurs, c’est le thème des bois”.

14 a Tempo (bien modéré) (♩=120)

Solo

Pie Fl.

1^{er} Bon

3 Trp. Ut

W.bl.

P^{te} Cymb. turque

Caisse cl.

Timbres

Celesta

Vibr.

(teu et vibré) *p*

14 a Tempo (bien modéré) (♩=120)

Piano

p fondu

mf souple

Red

(Clavier - timbre gambé - B 4 3 2 1)

Onde

p

(Toutes) pizz.

C.B.

p

★ Le wood block joue ce thème rythmique: ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |

Chaque répétition du thème rythmique est indiquée par le signe

Ejemplo 5.74: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 176-177.

Piccolo Fl. (p)
 2 Fl.
 2 Hrb. 1. Solo (tendre)
 C. angl. Solo (tendre) *piu f*
 2 Clar. Lu *f*
 3 Bsns. 2. et 3. *f*
 4 Cors Fu 1. *mf*
 3 Trp. Ut 1. *f*
 Picc Cymb. Cymb. susp. *pp*
 Wtbl. Caisse cl. *(pp)*
 Timbres *(p)*
 Célésta *(p)*
 Vibr. *(p)*
 Piano *(mf)*
 Onde *(p)*
 3 1^{ers} voix Soli *p* *expressif*
 6 2^{ds} voix Soli *mf* *expressif*
 3 Altos Soli 1. *pp*
 yelle Solo (hauteur réelle) *p* *expressif*
 C.B. (sempro pizz.) *(p)*

Ejemplo 5.75: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 180-181.

Sección VIII. Compases 198-214-Cadencia para piano solista.

Esta sección cumple una función estratégica desde el punto de vista estructural. Tras el máximo alcanzado en densidad, sonoridad y volumen en la sección anterior, el piano limpia y corta con lo anterior de manera abrupta para poder concluir en la coda con el material orquestal que podrá escucharse de manera fresca, independiente, y no asociado al proceso de culminación de la superposición producida en la sección VII. Tras el máximo de complejidad alcanzada anteriormente, nos encontramos con el mínimo de densidad y volumen sonoro aportados por el piano solo:

The musical score for Piano Solo, measures 198-214, is presented in a single system. The tempo markings are: **Modéré, ad libitum** (♩ = 76), **Un peu plus vif** (♩ = 92), **Très modéré** (♩ = 54), **Modéré** (♩ = 76), **Pressez beaucoup** (♩ = 100), **Très modéré** (♩ = 100), **Poco rall.**, **Modéré, ad libitum** (♩ = 76), **Un peu plus vif** (♩ = 92), **Pressez**, **Vif**, **Pressez beaucoup**, **Très vif**, **Pressez**, **Très modéré** (♩ = 100), and **très long**. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *stacc.*, *m.g. dessous sans Red.*, *cresc.*, *molto*, and *Red.*. The score is written for piano solo and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Ejemplo 5.77: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 198-214.

Sección IX

Comienza con dos elementos ya aparecidos en movimientos previos: el tema-flor y el tema-estatua en sus versiones originales. La última frase corresponde a una última reexposición del estribillo en una orquestación transparente y lejana.

IX. Coda, cc. 213-228

A. cc. 213-215: Tema-flor.

B. cc. 216-218: Tema-estatua.

C. cc. 219-221: Piano textural.

C. cc. 222-228 Estribillo del Trío 1.

En los compases 222-225 el piano y la celesta desgranar todas las notas del modo 2 como acompañamiento a la última exposición del estribillo de Trío I, antes de que el movimiento se cierre en un acorde de cuarta y sexta con sexta añadida.

162

[18] Très lent (♩ = 63)

Célésta

Un peu lent (♩ = 76)

Rall. molto

Solo

Piano

Tea

(Ruban - timbre d'espace M A 1)

Onde

[18] *p* expressif Très lent (♩ = 63)

1. *p* expressif

2. *p* expressif

3. *pp*

Div.

pp

Div.

pp

C.B.

★ Marquer le 1^{er} fa grave.

Cor en Fa

2. et 4.

pp

dim.

pp

pp

Célésta

m.d. (63)

pp

dim.

pp

Vibr.

(vibré) octave réelle

Solo

pp

dim.

pp

Piano

Tea

Tea

Tea

Tea

Tea

Onde

pp

dim.

pp

pp

1^{re} Vops

Soli

pp

dim.

pp

pp

2^{de} Vops

Div.

pp

dim.

pp

pp

Altos

Div.

pp

dim.

pp

pp

Vclles

Div.

pp

dim.

pp

pp

C.B.

pp

dim.

pp

★ Faire attendre cette note

Ejemplo 5.78: Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, cc. 221-230.

La forma global de “Chant d’amour 2” presenta además una forma en arco. La estratificación es alcanzada por la abrupta interrupción de los bloques y existe, asimismo, un grado de interposición entre ellos creado por medios tales como contracción y superposición. Se observa que la estructura crece por la yuxtaposición progresiva de elementos. Cada bloque de material sigue su propia evolución y progresión. Por ejemplo, la progresión de los bloques A se consigue mediante un incremento constante del volumen en cada aparición. Este proceso se hace tanto por la acumulación progresiva de instrumentos y densidad orquestal así como por la indicación dinámica. El clímax de este proceso se alcanza en la sección VII, donde todos los materiales que se han presentado en este movimiento se apilan uno encima del otro, pero en perfecta armonía y sin crear una sensación de cacofonía.

La forma en “Chant d’amour 2” queda definida por la yuxtaposición vertical y horizontal de bloques de temas dentro de un movimiento que actúa de scherzo dentro de la estructura de la *Sinfonía* y muestra afinidades con un rondó tradicional. El proceso creciente de yuxtaposiciones verticales (apilaciones de estratos texturales claramente diferenciados unos de otros) es el elemento dinamizador de la forma.

Lo que se observa en “Chant d’amour 2” es que los bloques individuales son muchos más largos, extensos y continuos que los presentados por Stravinsky o Varèse. Asimismo, debido a las armonías y al sistema de modos, los temas son muy reconocibles y no funcionan como objetos abstractos como los analizados en Varèse, o como los difuminados casi texturales de Debussy. La similitud es más cercana al tipo de tema que usa Stravinsky, perfectamente delineado, con una armonía fija basada en sistemas panmodales o modales y sin desarrollo o modulación dentro de cada módulo o evento. Existe, asimismo, un tipo de progresión por medio de la acumulación, proceso que encuentra sus orígenes en Stravinsky, pero en Messiaen el concepto primordial es el del flujo y la percepción del tiempo.

Presentamos a continuación el diagrama formal de “Chant d’amour 2”

I. 1-22

II. 23-46

	Compases	1-12	12-22	23-25	26-29	30-32	33-36	37-46
Material	Tema Scherzo	X	X					
	Tâla 1	X	X					
	Figuras piano		X					
	Tâla 2	X	X					
	Puente a1			X		X		X
	Puente a2				X		X	
	Estribillo 1							
	Copla 1 Trío 1							
	Frase Trío 2							
	Tâla 3			X	X	X	X	X
	Tâla 4		X					

III.47-86

IV.86-110

	Compases	47-52	52-57	57-62	62-67	67-72	73-81	82-86	86-110
Material	Tema Scherzo								
	Tâla 1								
	Figuras piano								
	Tâla 2								
	Puente a1								
	Puente a2								
	Estribillo Trío 1	X		X		X		X	
	Copla 1 Trío 1		X		X				
	Copla 2 Trío 1						X		
	Frase Trío 2								X
	Tema estatua								

Tabla 5.5: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, diagrama formal, cc. 1-110.

V. 111-151

	Compases	111-116	116-121	121-126	126-131	131-136	137-145	145-151
Material	Tema Scherzo			X		X		X
	Tâla 1							
	Figuras piano							
	Tâla 2							
	Puente a1		X	X				
	Puente a2							
	Estribillo Trío 1	X		X	X	X		X
	Copla 1 Trío 1		X		X			
	Copla 2 trío 1						X	
	Frase Trío 2		X				X	
	Canto de pájaro		X	X	X	X	X	X

VI. 152.175

	Compases	152-154	155-158	159-161	162-165	166-175
Material	Tema Scherzo					
	Tâla 2	X	X	X	X	X
	Figuras piano					
	Tâla 3	X	X	X	X	X
	Puente a1	X		X		X
	Puente a2		X		X	
	Estribillo Trío 1					
	Copla 1 Trío 1					
	Copla 2 Trío 2					
	Frase Trío 2					
	Tâla 3	X	X	X	X	X

VII. 176-197

VIII. 198-214

IX. 215-230

	Compases	176-180	180-185	185-189	190-197	198-214	215-224/224-230
Material	Tema Scherzo	X	X	X	X		
	Tâla 1	X	X	X	X		
	Tâla 2	X	X	X	X		
	Figuras piano	X	X	X	X		
	Tâla 3	X	X	X	X		
	Tâla 4	X	X	X	X		
	Estribillo Trío 1						
	Copla 1 Trío 1		X		X		X
	Copla 2 Trío 1			X			
	Frase Trío 2		X				
	Tema estatua			X	X		
	Piano cadenza					X	X

Tabla 5.6: Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, “Chant d’amour 2”, diagrama formal, cc. 176-230.

5.7. Yuxtaposición vertical como fuente del tiempo, forma y color en Olivier

Messiaen

Messiaen estaba fascinado por el concepto de tiempo: “El tiempo es mi gran amor ya que es el punto de partida de toda la creación. El tiempo presupone cambio (por tanto, materia) y movimiento (por tanto, espacio y vida). El tiempo nos obliga a entender la eternidad”⁵⁵. La percepción del tiempo en Messiaen es de vital importancia para la creación de la forma musical, y esta percepción del tiempo es de otro tipo: un elemento (una armonía, una escala, una superposición) se mantiene durante un periodo prolongado, recreándose en sí mismo y sin producir de forma clara el deseo de pasar a un acontecimiento distinto. Percibimos entonces el tiempo a través de una serie de duraciones estáticas, en lugar de pulsaciones. Ello no quiere decir que el momento o la idea musical se tenga que componer de elementos inmóviles. Por el contrario es fácil, y posiblemente más eficaz, que dicha idea esté fuertemente perfilada rítmicamente. Únicamente es necesario evitar la perentoriedad de pasar al siguiente acontecimiento. Conseguimos así una música en la que la percepción del tiempo no se produce tanto como un camino que pretende llevarnos a un fin, sino como uno o varios momentos internamente unitarios, uno a uno. A este comportamiento lo denominamos mesotiempo cuando su duración no es notable, y tiempo congelado o macrotiempo cuando la extensión es importante.

El concepto de superposición y yuxtaposición en Messiaen está relacionado con el concepto de tiempo considerando el autor francés el tiempo como algo moldeable y relacionable con lo divino. La “Eternidad” no es un tiempo ilimitado, sino la interrupción del flujo del tiempo. Este concepto está omnipresente en la música de Messiaen en forma de tiempo congelado: no se percibe como un flujo de acontecimientos, sino como un ahora de una duración indeterminada y de ahí el uso de bloques yuxtapuestos reduciendo la percepción de tiempo direccional. En Messiaen la yuxtaposición es buscada y deseada, es una necesidad expresiva, un principio constructivo que aporta expresividad y poesía trascendental al discurso musical.

En “Chant d’amour 2” encontramos elementos rítmicos y melódicos reconocibles. La música de Messiaen en este periodo es fundamentalmente temática. Está todavía

⁵⁵ MESSIAEN, Olivier, citado en WU, Jean Marie, “Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen’s Charm of Impossibilities”, *Messiaen’s language of mystical love*, Siglind Bruhn, Routledge, 2012, p. 115: “Time is my great love, because it is the point of departure for all creation. Time presupposes change (thus, matter) and movement (thus, space and life). Time marks us understand eternity”.

cerca de lo considerado tradicional en cuanto al tratamiento temático. En relación al uso y función de los modos y armonías en este movimiento, se observa que todos los temas de que consta el movimiento, gravitan en torno a un giro característico que es común a todos ellos: el giro de cuarta aumentada Si bemol-Mi, siendo la nota Mi nota polo, de especial reincidencia en todos los temas.

Este aspecto de gravitación permanente sobre una nota hace que se cree cierto estatismo, sin evolución armónica. Las armonías y los colores cambian pero no modulan, siendo Mi su centro. Esto ayuda a crear un sentido de no marcada direccionalidad.

La música en Messiaen, presenta de manera intrínseca unas características que son mucho más equilibradas y basadas en la tradición que aquellas que podemos encontrar en Stravinsky o en sucesores como Varèse. La influencia de Stravinsky no es tanto la naturaleza del lenguaje sino la manera de superponer los bloques, complementándose en vez de luchar cada uno por su espacio acústico. Su uso de simples y directas estructuras en bloque se adecúa perfectamente tanto al carácter no evolutivo del material armónico usado como a los objetivos más metafísicos de la obra.

Si Varèse presentaba la versión más radicalizada y extrema de la yuxtaposición horizontal, esto es la oposición abrupta de ideas una tras otra sin transición ni preparación, Messiaen presenta una versión más estilizada en el contorno y la definición temática, pero complejísima y radical en la dimensión vertical de la yuxtaposición. El proceso formal es el proceso progresivo de yuxtaposición y superposición de distintas ideas, la creación de vidrieras de colores por adición de distintos mosaicos (cada tema, un mosaico) y la manipulación en la percepción del flujo del tiempo, siendo el clímax de la sección 7 de “Chant d’amour 2” un ejemplo paradigmático de los procedimientos de yuxtaposición vertical en la producción de Messiaen.

CAPÍTULO VI

TOMBEAU DE LUIS DE PABLO

La obra de Luis de Pablo (Bilbao, 1930) es fundamental para entender el desarrollo de la música española en el siglo XX. Miembro de la llamada Generación de 1951, trató de abrir el raquítico y conservador mundo musical español a las corrientes que en Europa renovaron el panorama de la segunda mitad del siglo XX. Las innovaciones del compositor a todos los niveles son, por sí mismas, elementos que forman parte ya de la cultura española al mismo nivel que, por ejemplo, un Tápies en las artes plásticas. Es el autor español vivo, junto a Cristóbal Halffter, con la producción para orquesta más importante y extensa, y es además pionero en el uso de técnicas con un lenguaje basado en lo puramente textural.

Luis de Pablo ha sido y es un compositor intensamente preocupado por la concepción y configuración del material sonoro de la obra y por todo lo que ello conlleva para convertirse en obra de arte.

Jorge Fernández Guerra ha destacado la capacidad y determinación de Luis de Pablo de componer no sólo obras, sino creaciones que se enmarquen en la modernidad:

[Se pueden] rastrear en la obra de Luis de Pablo unos signos que -como en la teoría indeterminista- se destruyen si se las define y que incorporan a la vieja polémica sobre la semántica musical los aromas de la revolución atonal y los trastornos formales de la aleatoriedad; unos gestos musicales, en fin, que se resisten a la sistematización porque integran en la misma medida valores técnicos y creativos. Pero el riesgo de este intento de acercarse a la obra última de Luis de Pablo, viene determinado sobre todo por el hecho de que, tanto esa obra como el acercamiento a ella, sólo se pueden enmarcar en claves de absoluta modernidad, lo que nos lleva a revisar sucintamente los periodos esenciales que han constituido el entorno de su ya larga trayectoria artística¹.

Fruto de esta inquietud fue el libro que al respecto escribió en 1968², y que plasma la vivencia y necesidades de una generación de compositores, entre los que De

¹ FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge, “Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo”, en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (coord.), *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 66.

² DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

Pablo ocupa un lugar destacado. *Aproximación a una estética de la música contemporánea* sentaba las bases de un pensamiento compositivo serio y riguroso tanto en los aspectos técnicos concernientes a la técnica de composición musical como en la necesidad de expresión musical. Asimismo, en la obra de Luis de Pablo se respira una gran libertad formal, una ausencia de encorsetamiento que hace necesario un planteamiento en el análisis abierto y creativo.

No ha sido nunca propósito de Luis de Pablo el control absoluto del material de la obra como medio de expresión total, sino más bien lo contrario: el control del material obedece a una necesidad de coherencia que está siempre al servicio de la intuición, ya que ésta es necesaria para la elaboración de un material que continuamente debe renovarse. Su afán de renovación y control formal le acerca a situaciones formales como el *collage*, el mosaico o la yuxtaposición no direccional.

Tombeau, es un claro ejemplo de esta idea y de la necesidad de expresión mediante medios complejos que mantienen a su vez una profunda coherencia interna. Es una obra escrita en 1962 y refleja los criterios musicales de lo que podríamos denominar primera madurez compositiva de Luis de Pablo, en la que la música fluye sin la necesidad de continua renovación de ideas que acaecía en la década de los sesenta. *Tombeau* es una obra que presenta cualidades que la sitúan dentro de estéticas que manejan la masa y la textura como elementos primordiales, eliminando el resto de parámetros en la línea de Xenakis, Stockhausen, Penderecki y Ligeti. Los procedimientos son distintos en el autor vasco, pero la estética y los puntos en común hacen que sea un ejemplo perfecto de utilización de las técnicas de manipulación y estructuración en bloque dentro de estilos alejados de la tradición musical y sobre todo de los lenguajes en los cuales la técnica de manipulación por bloques nacieron (diatonismo o politonalismo en Stravinsky, etc.).

6.1. Evolución técnica en la música orquestal de Luis de Pablo: lenguaje musical y procedimientos

El siglo XX supone un periodo de extrema investigación en lo concerniente a la forma y la textura. Estas nuevas nociones hacen que la melodía, considerada como una frase musical concisa, clara y evidente, sea eliminada. El concepto tradicional de armonía, con sus relaciones tonales basadas en una tónica como organización estructural de todo un entramado de relaciones y dependencias queda eliminado.

El cromatismo total, la atonalidad, la asimilación de la disonancia como sistema válido e incluso pretendido son algunas de las innovaciones que intentan reemplazar el pasado musical por un nuevo lenguaje. Sin embargo, no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando este cambio radical se lleve a cabo en su totalidad y en su máxima expresión con el serialismo integral y la indeterminación. Este cambio radical conlleva la asimilación de los elementos musicales como independientes, autosuficientes y permutables, la aceptación de la saturación cromática, la dispersión de registros y del orden métrico en busca de un nuevo lenguaje que se basa en la búsqueda de una única masa sonora, en concebir la obra en sus atributos globales más que en sus singularidades.

Tombeau y las obras de esos años (*Polar*, *Radial*) representan un estilo en Europa que se caracterizaba por la eliminación del parámetro altura y por la radicalización de un lenguaje que evitaba el contenido temático y las formas que recordasen lo tradicional. Es por ello que se buscaron soluciones y modelos que llevaban a la destrucción de los parámetros formales y técnicos basados en no ya sólo la tradición tonal, sino también la representada por la segunda Escuela de Viena. El discurso comenzó a centrarse en las masas sonoras y en lo textural.

En 1954 surgen las primeras creaciones de Luis de Pablo en las que aparecen series dodecafónicas, técnica que abandona pronto en favor de un lenguaje basado en la textura. En 1958 participa en la creación del Grupo Nueva Música junto con Cristóbal Halffter, Barce, Blancafort y García Abril y un año más tarde crea el ciclo *Tiempo y Música* dedicado a la difusión de la música contemporánea. En 1958 asiste a los cursos de verano de Darmstadt, punto de encuentro de la vanguardia europea de la época (Maderna, Boulez, Ligeti, Nono, Stockhausen), marcada en ese tiempo por los procesos serialistas. Pocos años después ven la luz dos de sus obras más importantes: *Radial* (1960), escrita para 24 instrumentos, y *Polar* (1961-1962) para 11 instrumentos. Tras asimilar rápidamente las enseñanzas de Bartók y el serialismo, Luis de Pablo emprendió una búsqueda personal en el camino de la música aleatoria controlada que le llevó a la composición con módulos.

Desde 1975 Luis de Pablo incorpora elementos armónicos más sistematizados mediante la aceptación del intervalo. Representa esta postura una búsqueda o deseo de mezclar diversos elementos que le han ido acompañando en su carrera, culminando con el redescubrimiento de la armonía, de las alturas unidas a sus elaboraciones de densidades, texturas y estructuras formales. Pero el aspecto fundamental que unifica las

distintas etapas en Luis de Pablo es una predilección, o al menos una tendencia, a usar la yuxtaposición de materiales y la atomización del material como medios predilectos de construcción a nivel microformal y macroformal. La aproximación a aspectos armónicos sistematizados no dodecafónicos que muestra a finales de los años setenta, no cambia la naturaleza de la construcción formal. De hecho, la amplía y la enriquece.

De Pablo abandonó poco a poco los sistemas de organización derivados del dodecafonismo y del serialismo y se centró en hacer una música más amplia en cuanto a posibilidades de combinación armónica, aceptando los intervalos estables y equilibrados de tercera o quinta. Este proceso culminó con la composición de una serie de obras maestras durante la década de los 90 tales como *Senderos del aire* (1987), *Antigua fe* (1990) o *Tréboles* (1995-1996). Este camino no supuso un retorno a la tradición sino una manera de enfrentarse a un material cargado de historia como la armonía (incluyendo el uso de triadas mayores), para poder llenarlas de un significado distinto tal como lo explica el autor:

A partir de un determinado momento, que yo dataría grosso modo como finales de los años sesenta y principios de los setenta, acepté de forma inconsciente el desafío de recuperar formas o mejor dicho, plantillas musicales del pasado. Pretendía revitalizarlas mediante un nuevo lenguaje. Empecé a servirme de ese material cuando, por así decirlo, le perdí el miedo. Cuando me sentí capaz de utilizarlo sin recurrir a la tonalidad como tal y a los valores funcionales de los acordes, sin que la música se base necesariamente en la relación dominante-tónica. A algunos críticos les chocó tanto que tuvieron una reacción violenta de la que luego se retractaron. Pero inicialmente me dijeron que no me podían seguir en ese tipo de experiencias. En el *Concierto de violonchelo (Frondoso misterio)*, concretamente en el arranque, se percibe bien la novedad³.

A partir de la composición de *Éléphants ivres* (1972) Luis de Pablo utiliza los valores funcionales de los acordes, sin que la música se base necesariamente en la relación dominante-tónica o en la necesidad de cadenciar asumiendo funciones jerárquicas los agregados armónicos. Comienza a emplear un sistema de ordenación de alturas que denomina “gama” y se basa en la alternancia de terceras mayores separadas por quintas justas o viceversa. Obsérvese en el siguiente ejemplo cómo las líneas de violín y viola privilegian el intervalo de tercera implícito en la gama armónica principal, exponiendo el total de la gama en un neocontrapunto de carácter expresivo:



Ejemplo 6.1: De Pablo, *Metáforas*, mov. 1, “Melodías y ecos”, gama principal.

³ DE PABLO, Luis, en *Homenaje a Luis de Pablo con motivo de su 80 cumpleaños*. Programa de mano de los conciertos monográficos en Auditorio Nacional de Música, Madrid, 20-21 de mayo de 2010, p. 4.



Ejemplo 6.2: De Pablo, *Metáforas*, mov. 1, “Melodías y ecos”, cc. 1-3

Este sistema de ordenación de alturas usado por De Pablo es flexible y manipulable según las necesidades del autor. Se puede controlar el grado de mayor o menor consonancia y/o disonancia. Así, se puede deducir la “fricción” de disonancia seleccionando la parte o sección que cree las condiciones necesarias para la reducción de dicha fricción. Este proceso de substracción se denomina criba, y conlleva la creación de subgammas de diversa índole y naturaleza interválica y por tanto de distinto resultado expresivo. Las cribas en Luis de Pablo presentan las siguientes variantes:

a) Control de la densidad armónica por selección de muchas o pocas alturas.



Ejemplo 6.3: De Pablo, *Metáforas*, mov.1, “Melodías y ecos”, criba tipo a.

b) Selección de intervalos de quinta-cuarta.



Ejemplo 6.4: De Pablo, *Metáforas*, mov. 1, “Melodías y ecos”, criba tipo b.

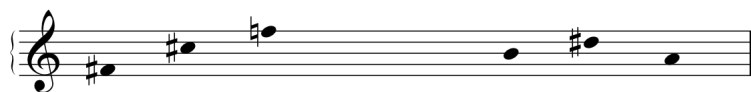
c) Selección de intervalos de tercera-sexta.



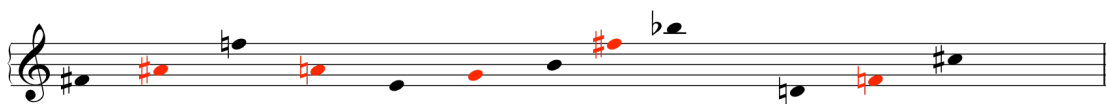
Ejemplo 6.5: De Pablo, *Metáforas*, mov. 1, “Melodías y ecos”, criba tipo c.

The first staff of music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six notes: F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (half), B4 (quarter), C#5 (quarter), and D5 (half). The notes are grouped as follows: F#4 and G#4 are beamed together; A4 and B4 are beamed together; C#5 and D5 are beamed together. There is a fermata over the final note, D5.

e) Selección de intervalos distintos de tercera-sexta o quinta, variando color y tensión armónica.



f) Sustitución, modificación e interpolación de intervalos de tercera, sexta o quinta.



En obras como *Vendaval* (1994-95) *Tréboles* (1995-96) o *Passio* (2006), se observa que los elementos armónicos provenientes de su sistema de gamas y agregados de terceras y quintas no cumplen más que una función unificadora en lo que se refiere a las alturas. Dichas alturas perfilan los auténticos elementos de los que se compone la música, elementos mínimos, átomos dispuestos libremente en el espacio y que interactúan con el auténtico y más singular proceso del que hace uso Luis de Pablo: creación de la forma mediante distribución y cálculo de densidades. Dichos procesos pueden ser incluidos en múltiples formas pero una de las que se postulan como más favorecedoras para poder crear piezas donde se puede percibir este proceso son las formas libres y concretamente las formas de yuxtaposición de elementos tipo mosaico⁴ o mediante oposición de bloques.

306

Un ejemplo de preorganización de la estructura mediante módulos en “Cosmatesco” se observa en la colección III⁵. “Cosmatesco” se basa en cinco colecciones de módulos. La colección III contiene cinco módulos que poseen un comportamiento textural distinto, y están unificados armónicamente por el uso de una gama armónica común. Las restantes colecciones, harán uso por tanto de otras gamas armónicas distintas a la que es característica de la colección III. Los ejemplos que se muestran a continuación son los originales del autor, precompuestos antes de organizarlos según una estructura de mosaico en la partitura. Es por ello que los elementos tímbricos (orquestración) no están prefijados, convirtiéndose en un parámetro más de variación y, por tanto, de discontinuidad en el discurso musical al no haber una referencia tímbrica asociada a ninguno de los módulos de la colección III.



Ejemplo 6.9: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, gama principal colección módulos III.

III₁

Ostinatos-loops.

3^{as} menores + 4^{as} aumentadas.



Ejemplo 6.10: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, módulo IIIa

III₂

Fanfarria

4^{as} justas + 3^{as} menores-mayores.



Ejemplo 6.11: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, módulo IIIb.

⁵ Terminología aportada por el propio compositor en el transcurso de entrevista con el autor de la tesis en Madrid, junio de 2010.

III₃

Acordes homorrítmicos

3^{as} menores + 3^{as} mayores

Este módulo presenta dos versiones, donde una de ellas es la transposición exacta a la octava grave.



Ejemplo 6.12: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, módulo IIIc.

III₄

Textura de trinos fluidos



Ejemplo 6.13: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, módulo IIIId.

III₅

Cascada de escalas homorrítmicas

4^{as} justas+ 3^{as} mayores



Ejemplo 6.14: De Pablo, *Tréboles*, “Cosmatesco”, módulo IIIIe.

6.2. Estrategias y consideraciones formales en la música de Luis de Pablo

6.2.1. Características del uso de las formas en bloque en la música de Luis de Pablo

El tratamiento de la forma en la música de Luis de Pablo, como en la de la mayoría de compositores del siglo XX, es un aspecto crucial que no tiene fácil explicación. Según el autor vasco, la forma en su obra no es algo preconcebido sino que “la forma musical es ante todo una aventura que está por definir en cada obra”⁶. Tomás Marco afirma que “a la caída del sistema tonal, el repertorio de formas que dimana de su propia técnica queda también obsoleto. [...] el repertorio de formas estándar no vale para su lenguaje musical [...] Una forma sirve para una obra y nada más [...]”⁷. Asimismo, De Pablo, comenta que la forma es algo que no sólo atiende a estructura sino a conceptos como el de la memoria:

[...] el concepto de forma ha sufrido una radical transformación. Ya no se trata tan sólo de que el esquema no sea susceptible de captarse por la memoria –ausencia de desarrollo reconocible– sino, incluso, la obra en cada audición es algo distinto, aunque el compositor conserve todavía la responsabilidad de cualquier resultado que, con el material por él proporcionado, se pueda obtener. El tiempo concebido como algo múltiple, pluridimensional, irreplicable –ha invadido a la música planteándonos el arduo problema de cómo percibir una forma sometida a tales características [...].⁸

Por consiguiente, queda claro que en De Pablo el problema de la forma se tiene que plantear como algo abierto y sujeto a interpretaciones, pero con un denominador común a todas sus obras: el de la búsqueda de formas nuevas, abiertas, no sujetas a los moldes tradicionales. Por tanto, es el proceso compositivo el que determina la estructura y de ésta, surge la percepción formal. Louis Jambou comenta con relación a esta cuestión:

La actitud dinámica, en constante autotransformación, de peculiar y conflictiva atención a la necesidad aguda del momento en que se genera la obra, crea una estética de la composición [...] De ello se desprende, en el compositor vasco, el rechazo de cualquier preceptiva establecida, de cualquier “dogma” técnico que se interponga entre la materia viva, el total sonoro y su necesaria plasmación musical. La consecuencia directa de esta postura radicalmente abierta es la constante búsqueda de obras cuya constante se define en torno a un lenguaje evolutivo y diferente de una composición a otra, o, al menos, de un bloque de obras a otro. En otras palabras, cada obra va generando su propia substancia y su propia forma [...].⁹

⁶ DE PABLO, Luis, entrevista personal con el autor, Madrid, 14 de julio 2010.

⁷ MARCO, Tomás, “Los módulos”, *Escritos sobre Luis de Pablo, op. cit.*, p. 163.

⁸ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea, op. cit.*, p. 48.

⁹ JAMBOU, Louis, “Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra*, *Escritos sobre Luis de Pablo, op. cit.*, p. 127.

Como se observará más adelante, De Pablo establece una diferencia clara entre los niveles microformal y macroformal de una pieza. Desde este punto de vista, un primer criterio de discriminación en el plano macroformal lo establece sobre la base de una fórmula: un discurso formal debe o debería estar sujeto a una dialéctica de la tensión-relajación. La dialéctica creada por la oposición de la tensión-relajación es según de Pablo la base sobre la cual debe constituirse una forma musical comprensible: “Cualquier forma, para ser inteligiblemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales es resumen el que exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación”¹⁰. Esta dialéctica en obras con discursos no tonales exhibe dos procedimientos distintos que pueden ser considerados como cercanos a algunos de los preceptos de las construcciones y formas discontinuas heredadas de Stravinsky. La forma de hacer un discurso abstracto pero manteniendo ciertos elementos que activen procesos de memoria, es mantener el equilibrio entre la abstracción y la figuración reconocible. Esto sugiere un procedimiento que vuelve a acercarse a posiciones ya encontradas en Debussy y Varèse: la atomización del material microformal o el atematismo orgánico:

[...] la forma, o mejor, la posibilidad de percepción de la misma por el oyente, se daba por un medio que es el más eficaz de entre los poseídos por el hombre para luchar contra el tiempo: la memoria. [...] La composición, mejor o peor llamada atemática –Debussy, en una obra como *Jeux*; Schönberg, en otra como sus *Seis pequeñas piezas* para piano [...], rompe con el segundo punto, pero no con el primero. La música, pues, renuncia a la memoria –al desarrollo de un tema– como centro motor [...]. Un concepto temporal más flexible, no tan ceñido a un ciclo cerrado, se ha abierto camino¹¹.

6.2.2. Formas de momento en la música de Luis de Pablo

Según hemos visto hasta ahora, las formas móviles, mosaico o por yuxtaposición de bloques de materiales nacieron a inicios del siglo XX con las músicas de Stravinsky y Debussy. Hemos estudiado que en *Petrushka* Stravinsky dinamiza la forma por la imprevisibilidad de la recurrencia y por la utilización de técnicas que muchos autores y analistas han comparado con ciertas técnicas cinematográficas de edición denominadas “corte y pega” por lo abrupto y brusco del proceso.

La música de los años 60, y obras de Luis de Pablo como *Tombeau*, ha sido ya identificada como representativa de un cierto estilo de hacer música caracterizada por el

¹⁰ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit., p. 48.

¹¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

uso de bloques de material, módulos y material predominantemente gestual. Louis Jambou en 1984 la sitúa en ese movimiento:

Aquí [en la manipulación de la forma] es donde actúa con particular tino la intuición organizativa de Luis de Pablo, que, bien en la refinada sucesión (en la primera sección, por ejemplo), bien en la superposición (en la quinta y última), genera espacios que se imbrican, se matizan o se oponen. [...] el pensamiento musical de Luis de Pablo se desenvuelve en el tramo primero y esencial de la música: el tiempo. El tiempo vivido en su pulsación momentánea, sin vuelta hacia atrás, sin asidero, sin memoria, pero con el goce del momento, del acto sonoro en sí mismo, y también con sus consecuencias temporales, ya que un punto sonoro, con sus cualidades tímbricas e interválicas, arrastra al compositor hacia sendas por descubrir¹².

Luis de Pablo desde su primera época compositiva de madurez, la de finales del 50 e inicios del 60, ya estaba implicado en la modernidad musical de vanguardia. Sus preocupaciones eran el cambio de concepto tiempo-espacial. La extensión de la dimensión temporal se origina del concepto del tiempo infinito frente al tiempo definido. Las formas tradicionales determinaban la función de sus partes: se iniciaban (presentación de la idea principal), se desarrollaban y concluían. El nuevo concepto de tiempo infinito o indeterminado produce la forma abierta en la que el trabajo inmediato con la idea presentada determina la gran forma. Entre las distintas técnicas que podrían incluirse dentro de ese concepto, que es consecuencia del este tipo de construcción por yuxtaposición de bloques inventada por Stravinsky, se encuentra la composición basada en momentos, las denominadas *Momentform*.

6.2.3. Las formas de momento de Karlheinz Stockhausen

El concepto *Momentform* acuñado por Stockhausen ha sido uno de los más reiteradamente citados y estudiados como exponente de las innovaciones formales que se dan en la segunda mitad del siglo XX. Es asimismo el más ampliamente aceptado como herencia directa de las formas en bloque exploradas por Stravinsky. Consideramos que *Tombeau* es una obra que contiene todas las características que la hacen poder ser considerada una obra compuesta según la técnica de las formas de momento.

Stockhausen describe el momento como “algo individual, independiente y centrado en sí mismo”¹³. La autonomía de los momentos exige que no preparen otros

¹² JAMBOU, Louis, “Apuntes en torno a *Polar* y *Sonido de la guerra*”, *op. cit.*, p. 133.

¹³ STOCKHAUSEN, Karlheinz, “Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment”, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1, Cologne, DuMont

momentos o que no haya un sentido de continuidad de uno a otro. Las conexiones entre ellos han de ser mínimas o nulas. Los momentos son segmentos musicales de igual intensidad e importancia, de modo que la sucesión de momentos no sea jerárquica.

Stockhausen concibió originalmente la forma momento como un modo de adaptarse a los oyentes. Se esforzó por idear una práctica compositiva que permitiese a la audiencia ejercer su propio control sobre la escucha de la obra. Como comenta Wheeldon: “Al igual que en la contemplación de un cuadro o una escultura, Stockhausen deseaba crear una forma musical que concediese al oyente la posibilidad de ir y venir (prestar o no atención en cada momento), sin que ello comprometiese su percepción de la composición misma”¹⁴.

Esta premisa dio lugar a la creación de la forma momento, explicada por primera vez en su trabajo “Forma momento: Nuevas relaciones entre la duración de una interpretación y la obra y el momento”¹⁵. Aunque se han reconocido algunas características que hacen considerar a *Tombeau* como una obra construida bajo los principios de la oposición y yuxtaposición vertical y horizontal de bloques y texturas, no se ha reconocido nunca entre sus características el ser una obra basada en el técnica de *Momentform*. Tomás Marco y otros autores en lengua no española, pese a situar *Tombeau* en el terreno del lenguaje de la modernidad de los años 60 no identifican de manera clara los parentescos o parecidos de *Tombeau* con las formas momento. Son varios los estudiosos de la obra del compositor que hablan de oposición de bloques de material y sitúan a *Tombeau* en la senda de obras y autores que de manera consciente utilizan la discontinuidad y la narratividad no lineal como procedimientos principales de construcción formal. Horacio Vaggione considera que el resultado formal de algunas obras escritas por Luis de Pablo procede de la libre configuración de un conjunto de imágenes o bloques aislados independientes unos de otros: “La obra se presenta como una serie de imágenes auditivas que se suceden sin solución de continuidad”¹⁶. Daniel y Michèle Tosi comentan acerca de la estructura en bloques individuales de *Tombeau*:

Schauberg, 1963, p. 199, cit. en: HEIKINHEIMO, Seppo, “The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase”, trad. Brad Absetz, Helsinki, *Suomen Musikkiteollisuuden Seura*, vol. 6, 1972, pp. 120-21: “*Moments are defined as self-contained entities, capable of standing on their own yet*”.

¹⁴ WHEELDON, Marianne, “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, trad. por Héctor J. Sánchez, *Quodlibet*, nº 34, febrero 2006, p. 19.

¹⁵ STOCKHAUSEN, Karlheinz, “Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment”, *op. cit.*, pp. 189-210.

¹⁶ VAGGIONE, Horacio, “Polifonía de pulsaciones: *Latidos*”, *Escritos sobre Luis de Pablo*, *op. cit.*, p. 280.

[...] de una duración media, encierra todo un potencial de violencia bastante explosivo. Su carácter expresivo siempre sostenido hace que el discurso resulte a veces áspero, denso y salvaje en un diálogo de bloques sonoros bien tallados. [...] *Tombeau* despliega a plena luz un universo de luchas interiores, y las diferentes secciones que lo componen se oponen mediante cambios bruscos de materia¹⁷.

Tomás Marco es quien más claramente ha mostrado la posibilidad de relacionar *Tombeau* con las *Momentform* de Stockhausen:

[...] el gran hallazgo del compositor es que sus *módulos* sirven tanto para formas rígidamente cerradas como para formas abiertas [...] el *módulo* afecta a la microforma de la obra, pero también juega su papel en la macroforma de la misma, exactamente igual que ocurre con la célula biológica. Comparativamente tiene una cierta analogía con la composición momentaneizada que por aquel entonces [...] desarrolla Stockhausen y cuya aplicación más inmediata está en la obra *Momento*¹⁸.

Si se acepta que el término *Momentform* es una variante de las formas de yuxtaposición y oposición de bloques de material y si consideramos el año de la composición, 1962-63, así como las tendencias estéticas y corrientes que se daban en Alemania y Europa Central en ese momento, podemos identificar esa obra como la primera y más importante de un autor español usando explícitamente dichos procedimientos compositivos¹⁹.

En capítulos anteriores se ha recalcado el hecho de que los nuevos sistemas y modos de expresión no basados en la tonalidad se acompañan de nuevas maneras de entender la forma y la estructuración de elementos en el tiempo. Una de las maneras nuevas de entender la forma fue como algo no direccional, no cerrado. Esta tendencia fue explorada por Stravinsky, evolucionó a modelos más radicales como los vistos en *Arcana* de Edgar Varèse y se convirtió a partir de Darmstadt en un objetivo concreto en sí mismo tal como ha indicado Jonathan Kramer:

Las consecuencias de la destitución de la continuidad musical son enormes. El edificio entero de la música occidental se había construido sobre el supuesto de que un evento conduce a otro [...]: los compositores occidentales han creído durante siglos en la metáfora del movimiento musical. El fin de la tonalidad contenía las semillas de la destrucción de este mito; las discontinuidades temporales de ciertas obras de principios del siglo XX confirmaron que el movimiento no es absoluto. Hacia los años 1950 algunos compositores fueron capaces de escribir música que bajo ningún concepto asumía la continuidad del movimiento²⁰.

¹⁷ TOSI, Daniel, TOSI, Michèle, Luis de Pablo: “Una audición panorámica de su obra”, *Escritos sobre Luis de Pablo*, op. cit., p. 245.

¹⁸ MARCO, Tomás, “Los Módulos”, op. cit., pp. 163-164.

¹⁹ De hecho no es extraño que Luis de Pablo aplicara quizás algunas de las tendencias que circulaban en el Darmstadt de finales de los años 50 —con Stockhausen y Boulez en el cenit de su influencia—, entre ellas, las *Momentform* como forma genuinamente moderna y rompedora.

²⁰ KRAMER, Jonathan D., “Moment Form in Twentieth Century Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 64, nº 2, abril 1978, p. 178: “The consequences of the deposing of musical continuity are enormous. The entire

Se ha comentado que la discontinuidad es un aspecto que caracteriza las obras de Stravinsky y forma parte de las características que se asocian a la modernidad. Esta tendencia es continuada por varios autores a lo largo del siglo XX. Pero anular la continuidad musical totalmente precisaba anular los conceptos de armonía, de acorde, de tempo y de ritmo-pulso. El objetivo era crear una música compuesta de masas y texturas. Según K. H. Wörner, quien empleó el término para aplicarlo a la ópera *Erwartung* (1909) de Schoenberg, la técnica de *moment form* consiste en una ausencia de repetibilidad y de referencia a cualquier sistema formal. “La técnica de la *Momentform* consiste en la ausencia de repetición y de relación en el sentido de un orden formal sistemático. Cada situación es independiente y autónoma y tiene una consistencia en sí misma”²¹. En las *Momentform* no hay líneas que conecten los diferentes segmentos formales, y desde el momento en que un acontecimiento no conduce a otro, las unidades formales pasan a ser intercambiables: las unidades individuales son autosuficientes, sin ningún tipo de implicación entre ellas y son segmentos cerrados en sí mismos.

Stockhausen parte del serialismo y lo hace evolucionar hacia el concepto de *grupo* como conjunto de sonidos individuales que poseen una unidad interna. Unida a este concepto viene la noción de bloques estáticos y de momentos cuyos parámetros generales (densidad, altura, realización interválica, dinámica y timbre) pueden ser organizados sobre la base de una orientación serial. *Momentform* es un concepto en el cual pasajes individuales de una obra son caracterizados como una unidad o momento:

Existen formas musicales que se han compuesto en los últimos años y que se encuentran alejadas del esquema de las formas dramáticas dirigidas hacia un final. Estas formas no se dirigen hacia un clímax, no preparan al oyente para esperar un clímax, y sus estructuras no contienen las etapas habituales que se encuentran en la curva de desarrollo de la duración total de una composición normal [...] Son formas que se encuentran en un estado de comienzo perpetuo pudiendo continuar así eternamente²².

edifice of Western music had been built on the assumption that one event leads to another [...]: Western composers have believed for centuries in the metaphor of musical motion. The decline of tonality contained the seeds of destruction of this myth; the temporal discontinuities of certain early twentieth-century works confirmed that motion is not absolute; by the 1950s some composers were able to write music that in no way assumed continuity or motion”.

²¹ WÖRNER, K.H., *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*. Bonn, 1970, p. 102. Citado y traducido por GARCÍA LABORDA, José María, *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 1996, p. 31.

²² HEIKINHEIMPO, Seppo, “The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen”, *op. cit.*, pp. 198-199. Citado en: KRAMER, Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1998, p. 201: “Musical forms have been composed in recent years which are remote from the scheme of the finalistic [goal-directed] dramatic forms. These forms do not aim toward a climax, do not prepare the listener to expect a climax, and their structures do not contain the usual stages found in the development curve of the whole

Las bases filosóficas de las *Momentform* de Stockhausen son comunes a muchas de las manifestaciones artísticas aparecidas en el siglo XX:

Cada momento presente cuenta, así como ningún momento en absoluto. Un momento dado no se considera simplemente como la consecuencia del anterior y el preludio del siguiente, sino como algo individual, independiente y centrado en sí mismo, capaz de existir por sí mismo. Esto no es una eternidad que comienza al final de tiempo, sino una eternidad que está presente en cada momento²³.

Stockhausen fue el primero en codificar estas teorías. Sin embargo, los conceptos y terminologías *Moment time* y *Momentform* se han convertido en lugares comunes del vocabulario musical de hoy en día: “Algunos compositores han roto las conexiones entre los eventos musicales con el fin de crear una serie de momentos discretos. Los términos tiempo momento y forma momento se relacionan con ciertas obras de Stravinsky, Webern, Messiaen y Stockhausen”²⁴. En las formas denominadas *Momentform* se verticaliza y se fija el tiempo en el ahora evitando implicaciones funcionales entre los momentos. Stockhausen plasmó por primera vez en una composición musical las ideas de *Momentform*, en una obra para piano, *Klavierstück IX* de 1961. Sería quizás más correcto definir o clasificar esta obra como *Mobile form*, ya que los elementos básicos, independientes y autónomos, no están prefijados en una sucesión cerrada de eventos. La música se articula en un progresivo y continuo entrelazado de seis tipos de estructuras independientes entre sí:

- A= Repetición regular y constante de acordes de 4 notas.
- B= Línea cromática ascendente.
- C= Polifonía.
- D= Acordes *stacatto* con reverberación velada (medio pedal).
- E= Notas aisladas y acordes suaves.
- F= Figuras en agudo y notas aisladas en registro grave

duration of a normal composition [...] They are forms in a state of always having already commenced which could go on as they are for an eternity”.

²³ HEIKINHEIMPO, Seppo, “The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen”, *op. cit.*, pp. 120-121: “Every present moment counts, as well as no moment at all; a given moment is not merely regarded as the consequence of the previous one and the prelude to the coming one, but as something individual, independent and centered in itself, capable of existing on its own. This is not an eternity that begins at the end of time, but an eternity that is present in every moment”.

²⁴ WILLIAMS, J. Kent, *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*, New York, Harcourt Brace & Company, 1996, p. 163: “Some composers have broken down connections between musical events in order to create a series of more or less discrete moments. The terms moment time and moment form refer to certain works of Stravinsky, Webern, Messiaen and Stockhausen”.

Compás 1	A ¹				
2	A ²				
3		B			
4-16	A ³				
17-45			C ¹		
47-57	A ⁴				
58-63	A ⁵	+	C		
64-89			C ²		
90-93	A ⁶	+	B		
94-108				D	
109-111	A ⁷	+		D	
112-115					E
116	A ⁸				
116	A ⁹				
117-153					F

Tabla 6.1: Stockhausen, *Klavierstück IX*, estratificación formal mediante oposición de bloques momento.

Fue en la obra orquestal *Momento* (1961-72), donde la teoría y estética de la *Momentform* se plasmaron en su máxima expresión tanto a nivel teórico y técnico (formalización) como estético (expresión). La novedad formal que se muestra en *Momento* es una continuación de las investigaciones realizadas en *Klavierstucke IX*. La nueva aproximación formal se refleja en la actitud hacia el tiempo y la duración que se convierte en nuevos tipos de estructuras no narrativas y no direccionales: “Lo que hace novedoso *Momento* es la manera en la cual el momento musical (o bloque) es definido de manera independiente, creando una concentración temporal en el presente, evitando la continuidad con el pasado así como con en el futuro”²⁵.

En *Momento* se favorece por tanto la oposición, la discontinuidad y estructuras sin desarrollo y no direccionales (estáticas) o *timeless* music, terminología adoptada por

²⁵ *Ibid.*, p. 61: “*Momento making novel is the way in which the musical time (or block) is defined independently, creating a temporary concentration present, preventing the continuity with the past as well as with future*”.

Jonathan Cross²⁶. *Momente* sintetiza la técnica *mobile* usada en la pieza *Klavierstück IX* y la técnica *Moment form* usada en *Carré para orquesta* (1959). Stockhausen inventó una manera de que los distintos bloques de material estuvieran relacionados de alguna manera, autorreferenciándose. La pieza se construye y articula sobre la base de tres tipos de material que el compositor identifica como momentos:

- K (*Klang* [sonido]). Texturas homofónicas asociadas a voces masculinas y sonidos percusivos.
- M (*Melodie* [melodía]). Elementos melódicos enfatizando la dimensión horizontal. Incluyen un uso extenso del *glissando* así como elementos heterofónicos.
- D (*Dauer* [duración]). Asociado a voces femeninas, a notas agudas sin actividad textural.

Todos estos elementos son dispuestos en el tiempo de tal manera que se van creando más y más complejas y sutiles combinaciones entre ellos. La estructura resultante de la yuxtaposición de bloques de momentos o ideas es arboriforme tal como muestra el siguiente gráfico manuscrito de Stockhausen, lo que denomina *Momentstruktur*:

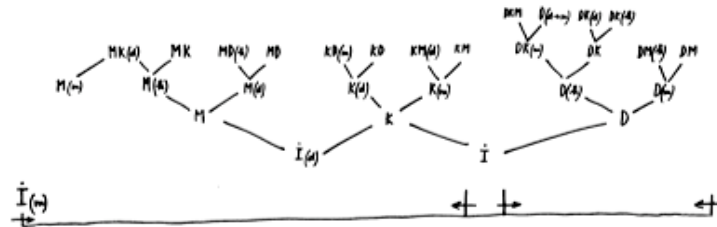


Tabla 6.2: Stockhausen, *Momente*, estratificación formal mediante oposición de momentos, *Momentstruktur*.

Las consecuencias de este tipo de estructura no aportan más que las ya ideadas por Stravinsky en sus *Symphonies of Wind Instruments*. Y de ahí la conexión entre Stravinsky y De Pablo en *Tombeau*. Considerar la estructura de oposición de bloques ideada por Stravinsky como el modelo o antecesor de la *Momentform* de Stockhausen, y por extensión de *Tombeau* de Luis de Pablo, parece claro por un principal motivo: está basada en bloques de material independientes entre sí, prefijados en estructura y contenido textural, en tempo así como en la orquestación.

²⁶ CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 61: “The new approach to form in *Momente* reflects new attitudes towards time and duration [...] Such forms [momente, block] being appropriate to a non-linear, non-directed music which express new kinds of timeless time”.

6.3. *Tombeau*

6.3.1. Características del lenguaje musical de *Tombeau*

Tombeau es la primera obra orquestal donde queda definido el lenguaje del compositor. Compuesta en 1962-63, está dedicada al doctor Wolfgang Steinecke y fue revisada posteriormente en 1979 y 1989. La obra fue estrenada en 1963 en el festival de Darmstadt. En Madrid fue estrenada con el título *Testimonio* por el maestro Rafael Frühbeck de Burgos y la Orquesta Nacional de España el 14 de junio de 1964. *Tombeau* está escrita para una orquesta con maderas a tres, 4 trompas, 3 trompetas, 2 trombones, 1 tuba y una amplia sección de percusión además de cuerdas.

En *Tombeau*, Luis de Pablo encuentra nuevos caminos en la ordenación del lenguaje musical. Según el propio compositor, “[...] para que la música se constituya en lenguaje es preciso un orden a través del cual se manifieste”²⁷. Pero en esta obra se persigue una nueva ordenación del lenguaje musical, buscando la fragmentación, lo no ordenado o predecible como elemento de orden. Luis de Pablo no busca una renovación a través de la exploración armónica siguiendo los pasos de los serialistas, sino a través del ordenamiento mediante densidades, texturas y masas:

Desde el primer momento tuve una antipatía instintiva, no fue reflexiva, —lo fue más tarde— a la idea de utilizar las doce notas, todas prácticamente con el mismo valor. Pensaba que para mi sensibilidad la escucha de esa música acababa resultando terriblemente aburrida. Yo me sumergí, sobre todo, en la música de Webern para encontrar criterios de contraste. No en el Boulez de la época. Estoy hablando del Boulez de los primeros años 50, que es una música muy seca. Entonces salté a otra cosa, ya por mi cuenta. Decidí servirme de los doce sonidos con una jerarquía, pero rompiéndola, haciendo grupos de sonidos con un sentido funcional distinto que había que definir en cada caso²⁸.

Será la textura y el planteamiento de música por bloques y masas lo que atraiga a De Pablo como impulsor de búsqueda de formas y soluciones:

[...] yo le tenía miedo al intervalo, la verdad. O sea, tenía miedo de crear falsas relaciones, no en el sentido tradicional de la armonía, sino desde el punto de vista de la simple escucha, dando falsas pistas. Mi trabajo, lo que viene inmediatamente después [de *Comentarios*], consistió en intentar cancelar el intervalo como tal. Me llevó mucho tiempo, casi diez años, trabajar en lo que se acabó llamando la música aleatoria, la música abierta y todas estas cosas, porque el único factor que podía quedar de contraste podía ser, por una parte, las figuraciones de los microelementos que estaban en juego y, sobre todo, el timbre como factor fundamental. Podías permitirte el lujo de dar una cierta libertad al intérprete, una combinatoria que tenía que estar más o menos reglada²⁹.

²⁷ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit., p. 53.

²⁸ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane, LAZKANO ORTEGA, Ramón, “Luis de Pablo a través de su música”, *Musiker, Cuadernos de Música*, vol. 18, 2011, pp. 269- 270.

²⁹ *Ibid.*, p. 270.

Esto es particularmente evidente en obras como *Radial* y *Tombeau*, pero esa flexibilidad se utiliza esencialmente para, como el autor decía, cancelar o transformar la relación interválica. *Tombeau* refleja todas las ideas e innovaciones estéticas en las cuales creía en 1963. Es la culminación de un proceso de búsqueda y desarrollo de su lenguaje:

Una nueva obra [*Tombeau*], concluida en 1963, viene a introducir elementos nuevos en este camino del que de todas maneras el autor no se aparta. [...] el elemento nuevo no es la anécdota en sí, sino el aspecto de fuerza musical desatada que la composición cobra. *Tombeau* es una música que guarda en sí una violencia contenida y a la vez lúcida. Es quizás la primera vez, en esta etapa del autor, en que la música salta del puro objeto a ser vehículo de una expresión no exclusivamente estructural [...] ³⁰.

De manera similar a como ocurre en *Polar*, en *Tombeau* se suprime el intervalo como elemento funcional así como la sensación de altura y de armonía. De ahí el uso del cluster como materia prima. Esto conlleva un problema: se convierte en un material “inerte” ya que no hay percepción de alturas. Las consecuencias que De Pablo extrae y aplica en *Tombeau* son las siguientes:

- La negación o rechazo de los intervalos que tuviesen alguna relación con el sistema tonal clásico es absoluta: huida de las octavas y de las quintas justas.
- La ruptura de la línea melódica, explorando el total sonoro y creando líneas quebradas desde el extremo agudo al extremo grave.
- En lo que se refiere a la grafía musical de las alteraciones, se mantiene la presentación convencional de sostenidos y bemoles sin hacer uso de microintervalos.

Tombeau debe ser considerada como un modelo de los procedimientos compositivos del primer periodo creativo de Pablo. Se caracteriza por la aplicación de técnicas de manipulación de masas y texturas entre las que se encuentran las siguientes:

- El mundo del sonido se extiende desde secciones translúcidas de reducida orquestación hasta secciones *tutti* de un gran salvajismo sonoro.
- La forma se crea por la acumulación y yuxtaposición de bloques independientes entre sí, cada uno enfatizando parámetros musicales distintos.
- El elemento temático-melódico es sustituido por el tratamiento gestual de la materia sonora en forma de líneas y puntos.
- La discontinuidad y fragmentación del discurso sonoro.

³⁰ MARCO, Tomás, *Luis de Pablo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971, pp. 37-38.

6.3.2. Organización del material a nivel microformal y macroformal en *Tombeau*

6.3.2.1. Módulos

La forma de *Tombeau* surge de una dialéctica entre el nivel microformal y el macroformal. De igual manera que en las formas clásicas los temas se dividen en frases y semifrases, en *Tombeau* los bloques de unidades más amplias están compuestos de gestos que se yuxtaponen de manera horizontal y vertical creando un concepto de suma importancia: la densidad. El orden sin embargo siempre está presente: “Entendemos por macroestructuras aquéllas que sirven para la creación de una obra como elementos generales capaces de englobarla o motivarla enteramente. [...] Así, pues, el compositor ha de hallar un orden para la forma completa de una obra, que a su vez sea capaz de engendrar los elementos menores que la forman”³¹.

Luis de Pablo define igualmente el concepto de microestructura: “Entendemos por microestructuras aquéllas que, derivando del mismo centro generador que las macroestructuras, organizan o son capaces de organizar las células más reducidas de que se componen éstas”³².

En lo concerniente a la microestructura, la alternancia entre líneas y puntos es la base de la composición de *Tombeau* junto a la manipulación de la densidad. La sustitución de elementos temáticos por gestos similares a líneas y puntos era un sistema frecuente en la composición europea de la época del mismo modo que lo fue en la española³³. Pero el proceso compositivo más importante en lo conceptual, es el de módulo (y el de densidad asociado al módulo). Tomás Marco ha realizado un amplio estudio acerca del uso de módulos en la obra de Luis de Pablo y según él, son un tema prioritario para analizar y comprender la música del autor vasco:

“Que los *módulos* parten de una preocupación formal [...] se hace evidente si el camino por el cual se establecen es el que yo creo. Y no es otro que el de la cohesión de un lenguaje musical a través de sustitutos de los antiguos elementos formales. [...] Así, pues, el gran hallazgo del compositor es que sus *módulos* sirvan tanto para formas rígidamente cerradas como para formas abiertas [...]”³⁴.

Tomás Marco aporta asimismo una definición del concepto de módulo como:

[...] unidades musicales con capacidad de existencia autónoma y al propio tiempo con posibilidad de combinarse con otras similares o diferentes [...]. El real valor de los módulos está en ser unidades estructurales capaces de ser utilizadas de maneras diferentes según las necesidades, y no únicamente fragmentos de obras móviles³⁵.

³¹ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, op. cit., p. 52.

³² *Ibid.*, p. 64.

³³ Un ejemplo de lo dicho lo proporciona la obra *Líneas y Puntos* de Cristóbal Halffter (1960).

³⁴ MARCO, Tomás, “Los módulos”, op. cit., pp. 163-164.

³⁵ MARCO, Tomás, *Luis de Pablo*, op. cit., p. 40.

Por tanto, un módulo no es otra cosa que una estructura musical mínima capaz de ser por sí misma autónoma, completa y expresiva. Antes que De Pablo acuñara el término módulo, Tomás Marco señala que hablaba ya de “unidades mínimas de comunicación expresiva”³⁶. Ya que los módulos tienen capacidad autónoma pero al mismo tiempo no están aislados, tienen un potencial combinatorio y expansivo para crear unidades orgánicas mayores y distintas, para proliferar y modificarse. Esto tiene consecuencias no sólo en lo que se refiere a la macroforma, sino también en la percepción de la forma en *Tombeau*. Tiene cierta analogía con *Momento* de Stockhausen, pero a diferencia de los complejos sonoros de *Tombeau*, los momentos se perciben más como conglomerados complejos, graníticos, y no como resultado de la superposición de módulos.

Vaggione prefiere hablar de “imágenes auditivas”³⁷, en vez de módulos, como configuraciones cambiantes producidas por la unión e interacción de velocidad, registro, altura y timbre instrumental. Por lo tanto, módulo es para Luis de Pablo el constructo mínimo posible a nivel microformal sobre el cual elabora la obra según procedimientos de tensión-relajación sobre la base de la abrupta oposición y yuxtaposición de bloques sonoros. Se eliminan los parámetros altura y armonía como algo funcional, evitando así la necesidad de estructuración de frases musicales según los criterios clásicos de funcionalidad armónica basada en la tensión-relajación, abriendo la puerta a un nuevo lenguaje: el de la textura tímbrica y el manejo de densidades como factores ordenadores del discurso musical.

6.3.2.2. Densidades

Son varios los factores que ayudan a definir el contenido o la percepción de la microforma o de la macroforma en *Tombeau*. Quedando eliminados los conceptos de altura y armonía como algo funcional, nos quedan los parámetros de registro (agudo o grave), actividad textural y/o tipo de actividad como elementos constructores de la música. Todos estos elementos crean un concepto primordial en Luis de Pablo: la densidad.

La densidad de cada bloque y la oposición y evolución entre los distintos bloques es la clave de la forma en *Tombeau*. El concepto de densidad ha venido siendo utilizado conscientemente por Luis de Pablo prácticamente desde sus primeras obras

³⁶ MARCO, Tomás, “Los módulos”, *op. cit.*, p. 164.

³⁷ VAGGIONE, Horacio, “Polifonía de pulsaciones: *Latidos*”, *op. cit.*, p. 277.

(*Radial, Cesuras, Tombeau*). Es este un concepto compositivo que permite establecer el perfil temporal de la forma global, controlando a la vez la distribución a nivel local. Se define como cantidad de materia sonora contenida en un instante dado. En el caso de *Tombeau*, cada sección contiene su propio perfil de densidad. Pero este perfil local forma parte de un perfil global resultante de la sucesión de diversas densidades. Esto es lo que otorga a la macroforma su carácter evolutivo, es decir, su dinamismo. *Tombeau* se manifiesta así como una sucesión de configuraciones de distinto peso sonoro. El peso sonoro vendrá determinado por la instrumentación asociada a cada módulo así como por las diversas yuxtaposiciones que ocurran entre diversos grupos de módulos. El funcionamiento de las densidades se concibe como un sistema metódico. Pese a su aparente rigor, es un método flexible que permite al autor concebir múltiples posibilidades de combinación entre un escaso número de gestos en *Tombeau*. De Pablo, en un primera etapa, habla de serie u orden de sonidos (son procesos ni seriales ni dodecafónicos) sobre los cuales establece dos principales niveles de jerarquización en el tiempo:

- Ordenación medida del material: aquélla que se produce en un encuadre temporal definido, dentro del cual, a su vez, funciona mediante valores derivados de un eje generador. Dentro de este concepto se encuentra el parámetro altura.
- Ordenación no medida del material: aquélla que se origina en un encuadre temporal impreciso e indefinido, dentro del cual, a su vez, funciona mediante valores no susceptibles de reducción a un solo patrón.

6.3.2.3. Distribución de densidades

A diferencia del sentido armónico tradicional, la densidad está desligada de una obligatoriedad o necesidad de marcha hacia un punto que es inherente al material mismo. Densidad es la cantidad de sonido transcurrido por unidad de tiempo. Por cantidad de sonido se entiende que no es solamente el número de notas que se tocan, sino la materia de la cual aquéllas notas están realizadas. La densidad puede ser distribuida y ordenada según dos procedimientos principalmente: yuxtaposición y superposición. La yuxtaposición de dos densidades distintas puede tipificarse de acuerdo a su material sonoro predominante en estas combinaciones:

- Yuxtaposición de puntos-líneas.
- Yuxtaposición de líneas-puntos.
- Yuxtaposición de puntos-puntos.
- Yuxtaposición de líneas- líneas.

La superposición se refiere a la colocación de una densidad sobre otra. Si consideramos el nivel dinámico como elemento ponderador de densidades, las superposiciones se pueden realizar de forma estricta, en tres variantes. Estas operaciones serán aplicadas a un módulo determinado o a varios en combinación, y será la orquestación el parámetro fundamental para determinar en qué grado se realiza.

- El grupo que se superpone sobre otro posee:
 - Mayor nivel dinámico.
 - Situado en el mismo o distinto registro.
 - Timbre similares o distintos.
 - El resultado es un contraste inicial que tiende a disminuir.
- El grupo que se superpone sobre otro posee:
 - Igual nivel dinámico.
 - Situado en el mismo o distinto registro.
 - Similares timbres.
 - El resultado es un subrayado de la materia sobre la que se superpone.
- El grupo que se superpone sobre otro posee:
 - Igual nivel dinámico.
 - Situado en el mismo o distinto registro.
 - Distintos timbres.
 - El resultado es un moderado contraste de la materia sobre la que se superpone.
- El grupo que se superpone sobre otro posee:
 - Menor nivel dinámico.
 - Situado en el mismo o distinto registro.
 - Timbres distintos.
 - El resultado es un leve contraste inicial en progresivo aumento.

Cada una de estas variantes (en conjunción con la velocidad de emisión y cualidades del registro específicas en cada instrumento) genera un número de posibilidades y permutaciones que hace que se pueda controlar con gran fiabilidad y flexibilidad, incluso fantasía, un proceso no temático ni dodecafónico, puramente textural.

6.3.3. Estructura en *Tombeau*: forma de momento y aplicación de las formas en bloque

En *Tombeau*, Luis de Pablo realiza distintos tipos de densidades, todos con características que podrían acercarlos a la consideración de puntos o líneas. Tal como se observará en la sección J del análisis, los procesos de contrapunto de densidades articulan y ayudan a establecer la forma a nivel micro y macro. La música de *Tombeau*, muestra que De Pablo busca la brevedad y la concisión en el interior de cada bloque. Los episodios musicales aislados así como las figuras temáticas responden a una concepción fuera de todo sistema preestablecido de referencias. No han de ser reiterativos ni tampoco reclaman una repetición; existen ante todo por sí mismos.

Otro aspecto destacable en la evolución del discurso musical es la atribución de un gesto concreto a una figura rítmica determinada, lo que permite el reconocimiento de ciertos elementos que se encuentran inmersos en una textura densa, y asegura la presencia de elementos de cohesión que se distribuyen en todo el discurso. Es por ello que para poder identificar los distintos bloques que constituyen *Tombeau* es fundamental identificar los gestos y materiales básicos sobre los que De Pablo edifica su complejo sonoro. Dichos gestos han sido identificados atendiendo a su preponderancia en determinadas secciones así como a su relevancia y reiteración a lo largo de la obra. Para su identificación se ha seguido un criterio simple:

- Gestos similares a líneas.
- Gestos similares a puntos.
- Gestos que son simbiosis de ambos.

Estos gestos primordiales actúan como agentes constructores, base sobre la cual se crean variantes que modifican su contorno, dirección y, sobre todo, timbre. En el siguiente gráfico se exponen las cinco colecciones principales de tipologías gestuales que interactúan en *Tombeau*:

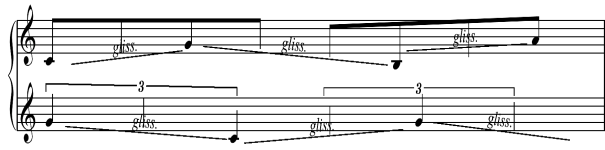
1. Estáticos, tímbricos: acordes.



2. Móviles y trémolos.



3. Gestos en *glissando*, nubes de *glissandi*.



4. Quebrados y arpeggios (estáticos y móviles). Figuras rápidas.



5. Articulados, rítmicos, aleatorios y pulsos ostinato.



Tabla 6.3: De Pablo Tombeau, tipologías gestuales.

En *Tombeau*, por tanto, el nivel microformal vendrá definido por :

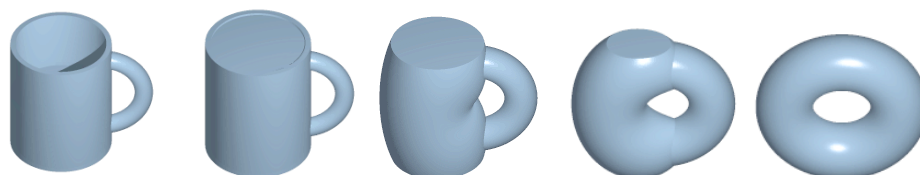
- Módulos creados por gestos que simulan el comportamiento de puntos y líneas.
- Módulos regidos por el principio de ordenación principal de densidad.

La macroforma vendrá determinada por dos principios o procedimientos:

- La yuxtaposición y oposición de distintos eventos dominados por un módulo o topología gestual con densidad propia. Este proceso será claramente deudor de las formas de oposición en bloque y en concreto de las *Momentform* de Stockhausen.
- La eliminación de la percepción de elementos armónicos o de altura como ordenadores de la forma hace que los elementos de densidad y textura sean predominantes y se trabaje a partir de modelos topológicos.

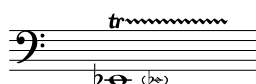
Existen procesos de recurrencia en *Tombeau*, pero no es un desarrollo en sentido estricto. Se produce un proceso de mutación, donde las ideas y gestos principales actúan como modelos *topológicos* para su posterior derivación. Por tanto, al comportamiento y a los procedimientos que acontecen se les denomina desarrollo por asociación topológica gestual. La topología se interesa por conceptos como proximidad o similitud entre cuerpos según el número de agujeros o el tipo de textura que presenta un objeto. Dos objetos son equivalentes si tienen el mismo número de trozos, huecos o intersecciones. En topología está

permitido doblar, estirar, encoger y retorcer los objetos, pero siempre que se haga sin romper ni separar lo que estaba unido, ni pegar lo que estaba separado. Por ejemplo, una taza es topológicamente lo mismo que una circunferencia o una rosquilla, ya que podemos transformar uno en otra de forma continua, sin romper ni pegar. Pero una circunferencia no sería lo mismo que un segmento, ya que habría que partirla por algún punto.



Ejemplo 6.15: Transformación topológica de una taza en una rosquilla.

La topología estudia la forma de los objetos para poder crear otros que se asemejen a éstos conservando las medidas de ángulo, longitud, área, volumen y otras. Aplicado este concepto a un material determinado, como puede ser un trino, se puede considerar como una alternancia rápida no sincronizada entre dos alturas.



Ejemplo 6.16, trino sobre Mib

Este trino, puede ser reconsiderado como la alternancia sincronizada entre dos notas:



Ejemplo 6.17, transformación topológica de trino de chelo sobre Mi bemol.

Similares procedimientos se encuentran en *Tombeau* aplicados a las cinco topologías gestuales principales de la obra, algunas veces de manera sutil y otras severas, como en la sección final (U a W) donde partiendo de elementos quebrados haciendo uso de intervalos extensos, se condensan progresivamente en intervalos más cerrados hasta que se alcanza un punto de máxima densidad en trémolo que se convierte en trino.



Ejemplo 6.18, transformación topológica de elemento quebrado a trino.

PARTE I-SECCIÓN I

Se realiza sobre un acorde con frecuencias agudas, sostenidas por diversas amalgamas en valores largos en el registro medio y grave. Unos sonidos tenidos (tipología gestual 1) se suceden en los diversos instrumentos imprimiendo a toda la introducción una atmósfera de atemporalidad. Se interrumpe con una línea en *glissando* de trombones introduciendo la tipología tipo 3.

A-B-C

Ejemplo 6.19: De Pablo, *Tombeau*, parte I, sección I, subsecciones A-B-C.

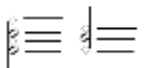

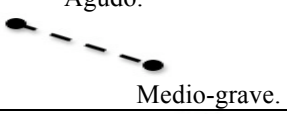

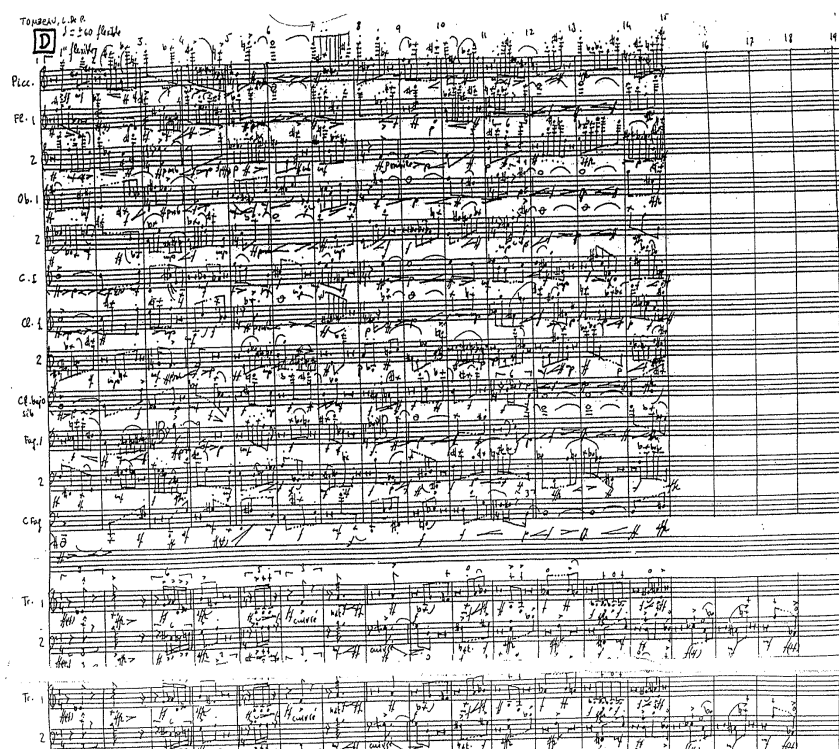
Sección I		
Subsección	A: Estáticos, tímbricos, acordes.	B-C: Estáticos y <i>glissando</i> en 2 trombones
Material		
Registro	Agudo.  Medio-grave.	Agudo.
Densidad		
Proceso instrumental	Estático. Puntos Poca densidad. No hay yuxtaposición.	Desaparición frecuencias-armonías y aparición de gesto línea en <i>glissando</i> de trombones.
Tipología gestual	1+ 2	3

Tabla 6.4: De Pablo *Tombeau*, Sección I, esquema formal.

PARTE I-SECCIÓN IIa

En contraste brutal respecto al bloque anterior, esta sección hace uso de la tipología gestual 4 (quebrados) en un proceso de densidad que es uniforme debido a que pese progresivamente se eliminan los metales y maderas, la percusión crece en dinámica de un piano inicial a un fortissimo final, recogiendo la energía que progresivamente ha ido disminuyendo en el resto de la orquesta,. Los procesos de intensidades se efectúan por grupos a pesar de la ausencia de grandes homofonías: a cada nota corresponde una intensidad diferente y el conjunto se fragmenta en múltiples capas siendo el resultado una textura con resultado estadístico, imposible de calcular o proceder con exactitud.



Ejemplo 6.20: De Pablo, *Tombeau*, parte I, sección IIa, subsección D.

PARTE I-SECCIÓN IIb

En un segundo y tercer bloque (E), la obra evoluciona mediante el uso de *glissandi* continuos mezclados con trémolos. Los engarces de estas dos técnicas instrumentales llegan a cubrir el espacio sonoro y a fijar una métrica compacta en la cual se injertan diversos elementos. Las maderas y metales intervienen por oposiciones sucesivas, con interrupciones, suministrando incisivos contrastes. Las masas se tornan entonces cada vez más violentas a medida que los *glissandi* van tomando mayor amplitud y se van haciendo cada vez más pronunciados.

E

TON BENJ. L. de P.

E

Libre, nous devons nous en aller
au chef

E₁

E₂

E₃

E₄

E₅

Ob. 1

Cl. 1

Tpt. 1

Perc.

3

Viol. 1

Viol. 2

Viol. 3

Viol. 4

Viol. 5

Viol. 6

Viol. 7

Viol. 8

Viol. 9

Viol. 10

Viol. 11

Viol. 12

Viol. 13

Viol. 14

Viol. 15

Viol. 16

Viol. 17

Viol. 18

Viol. 19

Viol. 20

Viol. 21

Viol. 22

Viol. 23

Viol. 24

Viol. 25

Viol. 26

Viol. 27

Viol. 28

Viol. 29

Viol. 30

Viol. 31

Viol. 32

Viol. 33

Viol. 34

Viol. 35

Viol. 36

Viol. 37

Viol. 38

Viol. 39

Viol. 40

Viol. 41

Viol. 42

Viol. 43

Viol. 44

Viol. 45

Viol. 46

Viol. 47

Viol. 48

Viol. 49

Viol. 50

Viol. 51

Viol. 52

Viol. 53

Viol. 54

Viol. 55

Viol. 56

Viol. 57

Viol. 58

Viol. 59

Viol. 60

Viol. 61

Viol. 62

Viol. 63

Viol. 64

Viol. 65

Viol. 66

Viol. 67

Viol. 68

Viol. 69

Viol. 70

Viol. 71

Viol. 72

Viol. 73

Viol. 74

Viol. 75

Viol. 76

Viol. 77

Viol. 78

Viol. 79

Viol. 80

Viol. 81

Viol. 82

Viol. 83

Viol. 84

Viol. 85

Viol. 86

Viol. 87

Viol. 88

Viol. 89

Viol. 90

Viol. 91

Viol. 92

Viol. 93

Viol. 94

Viol. 95

Viol. 96

Viol. 97

Viol. 98

Viol. 99

Viol. 100

Viol. 101

Viol. 102

Viol. 103

Viol. 104

Viol. 105

Viol. 106

Viol. 107

Viol. 108

Viol. 109

Viol. 110

Viol. 111

Viol. 112

Viol. 113

Viol. 114

Viol. 115

Viol. 116

Viol. 117

Viol. 118

Viol. 119

Viol. 120

Viol. 121

Viol. 122

Viol. 123

Viol. 124

Viol. 125

Viol. 126

Viol. 127

Viol. 128

Viol. 129

Viol. 130

Viol. 131

Viol. 132

Viol. 133

Viol. 134

Viol. 135

Viol. 136

Viol. 137

Viol. 138

Viol. 139

Viol. 140

Viol. 141

Viol. 142

Viol. 143

Viol. 144

Viol. 145

Viol. 146

Viol. 147

Viol. 148

Viol. 149

Viol. 150

Viol. 151

Viol. 152

Viol. 153

Viol. 154

Viol. 155

Viol. 156

Viol. 157

Viol. 158

Viol. 159

Viol. 160

Viol. 161

Viol. 162

Viol. 163

Viol. 164

Viol. 165

Viol. 166

Viol. 167

Viol. 168

Viol. 169

Viol. 170

Viol. 171

Viol. 172

Viol. 173

Viol. 174

Viol. 175

Viol. 176

Viol. 177

Viol. 178

Viol. 179

Viol. 180

Viol. 181

Viol. 182

Viol. 183

Viol. 184

Viol. 185

Viol. 186

Viol. 187

Viol. 188

Viol. 189

Viol. 190

Viol. 191

Viol. 192

Viol. 193

Viol. 194

Viol. 195

Viol. 196

Viol. 197

Viol. 198

Viol. 199

Viol. 200

Viol. 201

Viol. 202

Viol. 203

Viol. 204

Viol. 205

Viol. 206

Viol. 207

Viol. 208

Viol. 209

Viol. 210

Viol. 211

Viol. 212

Viol. 213

Viol. 214

Viol. 215

Viol. 216

Viol. 217

Viol. 218

Viol. 219

Viol. 220

Viol. 221

Viol. 222

Viol. 223

Viol. 224

Viol. 225

Viol. 226

Viol. 227

Viol. 228

Viol. 229

Viol. 230

Viol. 231

Viol. 232

Viol. 233

Viol. 234

Viol. 235

Viol. 236

Viol. 237

Viol. 238

Viol. 239

Viol. 240

Viol. 241

Viol. 242

Viol. 243

Viol. 244

Viol. 245

Viol. 246

Viol. 247

Viol. 248

Viol. 249

Viol. 250

Viol. 251

Viol. 252

Viol. 253

Viol. 254

Viol. 255

Viol. 256

Viol. 257

Viol. 258

Viol. 259

Viol. 260

Viol. 261

Viol. 262

Viol. 263

Viol. 264

Viol. 265

Viol. 266

Viol. 267

Viol. 268

Viol. 269

Viol. 270

Viol. 271

Viol. 272

Viol. 273

Viol. 274

Viol. 275

Viol. 276

Viol. 277

Viol. 278

Viol. 279

Viol. 280

Viol. 281

Viol. 282

Viol. 283

Viol. 284

Viol. 285

Viol. 286

Viol. 287

Viol. 288

Viol. 289

Viol. 290

Viol. 291

Viol. 292

Viol. 293

Viol. 294

Viol. 295

Viol. 296

Viol. 297

Viol. 298

Viol. 299

Viol. 300

Viol. 301

Viol. 302

Viol. 303

Viol. 304

Viol. 305

Viol. 306

Viol. 307

Viol. 308

Viol. 309

Viol. 310

Viol. 311

Viol. 312

Viol. 313

Viol. 314

Viol. 315

Viol. 316

Viol. 317

Viol. 318

Viol. 319

Viol. 320

Viol. 321

Viol. 322

Viol. 323

Viol. 324

Viol. 325

Viol. 326

Viol. 327

Viol. 328

Viol. 329

Viol. 330

Viol. 331

Viol. 332

Viol. 333

Viol. 334

Viol. 335

Viol. 336

Viol. 337

Viol. 338

Viol. 339

Viol. 340

Viol. 341

Viol. 342

Viol. 343

Viol. 344

Viol. 345

Viol. 346

Viol. 347

Viol. 348

Viol. 349

Viol. 350

Viol. 351

Viol. 352

Viol. 353

Viol. 354

Viol. 355

Viol. 356

Viol. 357

Viol. 358

Viol. 359

Viol. 360

Viol. 361

Viol. 362

Viol. 363

Viol. 364

Viol. 365

Viol. 366

Viol. 367

Viol. 368

Viol. 369

Viol. 370

Viol.

Ejemplo 6.21: De Pablo, *Tombeau*, parte I, sección IIa, subsección E




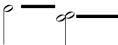



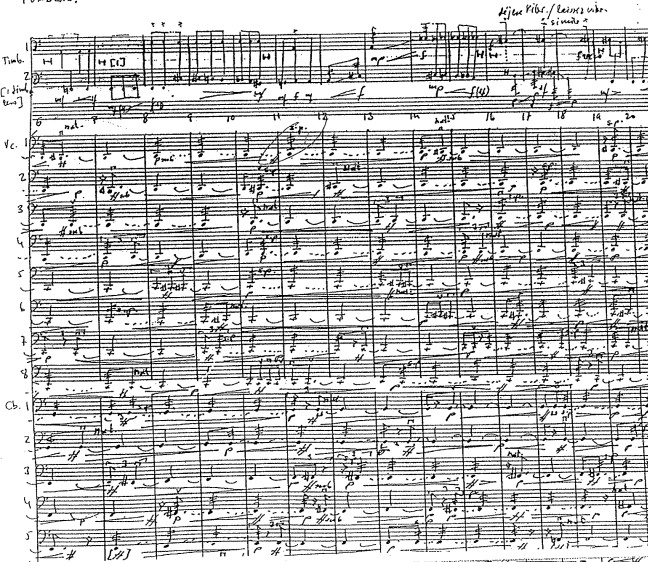
Sección IIa		
Subsección	D: Quebrados-densidades.	E-F-G Pulso+gliss +trémolos+elementos estáticos.
Material principal		
Material yuxtapuesto		 +  + 
Densidad-registro	Total del registro 	Aguda a Grave 
Proceso instrumental y evolución de densidades	Estáticos. Densidad alta. No hay yuxtaposición. Continuidad. Sin transición.	Oposición de bloques. Densidad media en decrecimiento. Continuidad.
Tipología gestual	4	5+3+1+2

Tabla 6.5: De Pablo Tombeau, Sección IIa, esquema formal.

H

H
TOMBEAU, L. A. C.



Ejemplo 6.22: De Pablo, Tombeau, parte I, sección IIb, subsección H.

[illegible]

H
TOMBEAU, L. 400.

After Pärt / Einojarvi

I Viva staccato [un gongoli d'eccezionale]

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

331







Sección IIb		
Subsección	H: Articulados, pulso rítmicos aleatorios+ Móviles-Trémolos	I: Quebrados-densidades-figuras rápidas
Material principal		
Material yuxtapuesto		
Registro	Extremadamente grave.	Uso del Total del registro (Semi tutti)
Densidad		
Proceso instrumental y evolución de densidades	Desarrollo de gliss y pulsos y reducción de quebrados	Oposición de bloques Densidad Alta-media Continuidad.
Tipología gestual	5+2	4

Tabla 6.6: De Pablo Tombeau, Sección IIb, esquema formal.

J



Ejemplo 6.25: De Pablo, Tombeau, parte I, sección III, subsección J.



Ejemplo 6.26: De Pablo, *Tombeau*, sección III, subsección J.

Sección III	.	
Subsección	J: Articulados pulsos rítmicos aleatorios+ Móviles-Trémolos	
Material principal		
Material yuxtapuesto		
Registro	Medio-agudo	Agudo a grave.
Proceso instrumental	Crecimiento progresivo Estáticos. Densidad media a alta. Yuxtaposición.	
línea de densidades		
Tipología gestual	4+3	

Tabla 6.7: De Pablo *Tombeau*, Sección III, esquema formal.

El bloque J está controlado y planificado según un orden en la distribución de densidades. Se puede observar en el fragmento que nos ocupa una transformación por grupos de número de notas, timbre e intensidad, sometida a un desarrollo de tipo estadístico y constantemente transformado, a fin de lograr una oposición en la textura continua de la cuerda que a su vez sufre otro tipo de transformaciones constante, primero en *glissandi* y luego por cambio de acordes estáticos.

En la partitura, De Pablo crea un proceso de evolución de densidades mediante la concertación de 28 módulos cada uno presentando una variante de densidad. Se observa que crea un entramado complejo donde velocidad de emisión, peso específico del instrumento, número de notas, dinámica y número de instrumentos crean distintas perspectivas en gestos similares. El interés formal viene del microproceso dado por la percepción del peso sonoro en sí mismo.

J1	J2	J3-4	J5	J6	J7	J8	J9
Corno inglés	2 oboes	bass clar	2 clar	2 clar	2 oboes	1 corno ing	2 fag
				1 fagot		bass clar	2 trompetas
				2 trompetas	2 fagotes	2 trompetas	
6	4	3	14	18	11	17	15
<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>

Tabla 6.8: De Pablo Tombeau, Sección III, subsección J, evolución y control modular de densidades.

El proceso está calculado de tal manera que las intervenciones se igualan en su densidad mediante procedimientos distintos y, al mismo tiempo, se va evolucionando en la mayor o menor densidad del conjunto global. Las 6 notas del corno inglés en *ff* se equilibran con 4 notas en *f* por 2 oboes. Completada esta primera asociación por oposición de densidades se pasa a una segunda fase donde se evoluciona a mayor o menor o igual densidad pero con ropajes y procedimientos distintos, aportando la necesaria variedad y contraste a la obra. De esta manera observamos que 3 notas *stacatissimo* en *ff* dadas por un clarinete bajo se equilibran con 14 notas en *p* ligadas en dos clarinetes en registro medio

J1 J2 J3 J4

J5 J6 J7 J8 J9

J10 J11 J12 J13-14

TOMBEAU, L. 4. P.

Ejemplo 6.27: De Pablo, *Tombeau*, sección III, subsección J, módulos y evolución de densidades.

PARTE II- SECCIONES IV a, b

Tombeau presenta dos partes bien diferenciadas. Esta estructura bipartita se identifica de manera clara en la sección marcada con la letra K. En esta cuarta sección, aparece el material de la letra A. Acordes fríos e inmóviles que hay que entenderlos como acordes-color, sin ninguna función armónica. La altura no es importante sino el registro y color Este momento actúa de eje de la obra. El contenido y disposición presentado en letra A, es aquí presentado en inversión. La ruptura con los bloques anteriores es obvia, rompiendo la lógica o posible coordinación formal o continuidad con lo anterior. gélido y pálido que crea el conjunto (armonio, armónicos cuerda, acordeón, flauta).

K-S

Ejemplo 6.29: De Pablo, *Tombeau*, parte II, sección IVa/b, subsecciones K-S.

Sección IVa/b		
Subsección	K-P: Estáticos, Tímbricos, acordes.	Q-S: Gestos <i>glissandi</i>
Material principal		
Material yuxtapuesto		
Registro	Agudo a	Grave.
Proceso instrumental formal	Estáticos. Densidad media- baja. Eje	Oposición de bloques. Densidad decreciente . Yuxtaposición.
Evolución de densidades		
Tipología gestual	1+2	3

Tabla 6.8: De Pablo *Tombeau*, Sección IVa/b, esquema formal.

SECCIÓN IVc.

T

Handwritten musical score for Section IVc, Subsection T, from Pablo Tombeau. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. It includes French lyrics and a performance instruction at the bottom: "[...] feuille à rayer hautement, à l'air très doux, reprenant d'air très distinctement pour débiter un son continu; bréclez la qualité du son."

Ejemplo 6.30: De Pablo, *Tombeau*, parte II, sección IVc, subsección T.


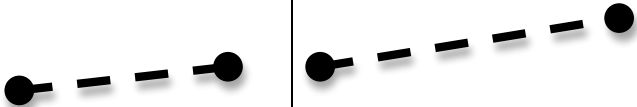
Sección IVc		
Subsección	T: Quebrados-densidades, arpeggios (Estáticos y móviles).	
Material principal		
Registro	Grave a grave medio	
Proceso instrumental	Estático. Densidad media en aumento por módulos. Continuidad. Sin transiciones.	
Evolución de densidades		
Tipología gestual	4+3	

Tabla 6.9: De Pablo *Tombeau*, Sección IVc, esquema formal

SECCIONES V a y b

U-V

Tombeau, I. - R.R.

U

14

Ejemplo 6.31: De Pablo, *Tombeau*, parte II, sección Va, subsección U.

S. tutti, cresc.

14

Ejemplo 6.32: De Pablo, *Tombeau*, parte II, sección Va, subsección V.

W

Handwritten musical score for section W of Tombeau by De Pablo. The score is written on multiple staves for various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, and Violins. It features complex notation with many accidentals, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 6.33: De Pablo, *Tombeau*, sección Vb, subsección W.




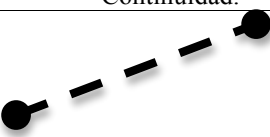

Sección Va/b		
Subsección	U-V: Quebrados (variación topológica)	W: Colección de quebrados.
Material principal		
Material yuxtapuesto		
Registro	Extremo grave en evolución por saturación del total registro de la orquesta	Uso del Total del registro de la orquesta (tutti)
Proceso instrumental	Densidad en crecimiento por adición de capas en fragmentación máxima de la orquesta. Nubes de <i>pizzicato-col legno</i> en evolución a arco (aumento de densidad) Yuxtaposición en aumento. Continuidad.	Máxima Densidad.
Evolución de densidades		
Tipología gestual	4	4+5

Tabla 6.10: De Pablo Tombeau, Sección Va/b, esquema formal.

X

Ejemplo 6.34: De Pablo, *Tombeau*, parte II, sección Vc, subsección X.

Sección Vc	
Subsección	X:Quebrados-densidades, arpeggios (Estáticos y móviles)
Material	
Registro	Medio-agudo
Densidad	Estático. Densidad alta.
Tipología gestual	4+3

Tabla 6.11: De Pablo *Tombeau*, parte II, Sección Vc, esquema formal.

En las secciones W-V-X se produce un proceso muy cuidado de transformación de densidades. Los cambios de densidad operan en el tiempo de dos formas distintas según el tipo de comportamiento que presenten las microcélulas que conformen los distintos módulos.

1. De más a menos y menos a más. El número de notas, velocidad de emisión, registración, timbre y forma de ataque e intensidad se combinan para cerrar procesos que alcanzan una máxima densidad o mínima densidad y mínima tensión.

2-Estática, sin cambios en la densidad a lo largo de un fragmento.

En un momento determinado, el fin que se propone el compositor puede ser mantener un estado determinado de densidad, sea ese estado máximo, mínimo o medio. El método para conseguir mejor este objetivo es crear un sistema de conservación de energías con el fin de conservar la energía que haya creado el momento previamente expuesto.

Este es el caso de *Tombeau* en sus sub-secciones W y X, donde por una suma de fuerzas, aún en movimiento, su resultante es un estatismo, por no existir ninguna línea predominante capaz de conducirnos de un punto a otro. El gráfico muestra la distribución de notas (número de notas) desglosadas por instrumentos:

Número de notas por compás e instrumento	Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Piccolo	1	2	4	4	5	7	9	10	11	11	11	14
	Flauta 1	1	2	3	4	4	6	8	9	9	7	12	9
	Oboe 1	1	2	3	3	4	5	7	6	5	6	10	7
	Como inglés	1	1	2	2	3	5	6	7	6	7	10	7
	Clarinete 1	1	2	3	4	6	6	8	7	8	6	11	7
	Clarinete bajo	1	1	2	3	5	6	8	7	8	6	11	7
	Fagot 1	1	1	3	4	5	7	7	5	4	7	8	6
	Contrafagot	1	1	2	2	4	7	6	8	3	5	8	6
	Trompa 1	10	6	9	4	4	7	6	5	2	1	1	1
	Trompa 2	9	5	8	4	3	5	5	4	2	2	1	1
	Trompeta 1	1 2	8	9	6	8	7	7	7	3	3	1	1
	Trompeta 2	1 1	7	8	7	6	5	4	4	3	3	2	2
	Trombón 1	8	5	7	5	5	7	6	4	3	1	1	1
	Tuba	8	4	8	4	5	5	4	2	2	1	1	1

Tabla 6.12: De Pablo, *Tombeau*, Sección Va-b-c, letra de ensayo W, cc. 1-12 saturación del espectro sonoro por mutación de densidades y conservación e intercambio de energía entre familias instrumentales.

W

Ejemplo 6.35: De Pablo, *Tombeau*, sección Vb, subsección W1, saturación del espectro sonoro por mutación de densidades y conservación e intercambio de energía entre familias instrumentales

The image displays a handwritten musical score for the piece 'De Pablo, Tombeau' by Debussy, specifically section Vb, subsection W. The score is written on multiple staves, showing complex musical notation with various instruments and vocal parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some parts appearing to be transcribed or annotated in a specific style. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet in E-flat (C. I. #CL. b), Bassoon (Bog.), Clarinet in F (C. F.), Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trombone 1 (Tpt. 1), Trombone 2 (Tpt. 2), Trombone 3 (Tpt. 3), Tuba (Tb.), Percussion (Perc.), and various vocal parts including Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is written in a complex, handwritten style, with many notes and rests, and some parts appearing to be transcribed or annotated in a specific style.

Ejemplo 6.36: De Pablo, *Tombeau*, sección Vb, subsección W, saturación del espectro sonoro por mutación de densidades y conservación e intercambio de energía entre familias instrumentales.

Mientras que las maderas evolucionan de menos a más notas, en los metales se observa el proceso contrario, evolucionando de más a menos notas por unidad de tiempo. Hay un mayor número de notas en las maderas al final del proceso para intentar equilibrar la densidad mediante mayor número de notas con respecto a los metales en el inicio del proceso (debido a su obvia mayor potencia sonora y peso tímbrico). Se verá que es imposible distinguir en esta distribución un resultado capaz de superponer una marcha hacia uno o varios determinados puntos. Mientras que las maderas van de menos a más y los metales a la inversa, la cuerda neutraliza a ambas por presentar su síntesis.

La sección X, para 3 trompetas, piano y timbales en *fortissimo* (*fff*) cumple una doble función: romper el proceso anterior, pero manteniendo la densidad, tensión y volumen alcanzados. El poder sonoro de X viene de la elección de los instrumentos más poderosos e incisivos (tímbricamente) de la orquesta. Esto unido a los gestos quebrados, abarcando todo el registro en cada uno de los instrumentos, hace que se cree una ruptura con la sonoridad *tutti* de W pero al mismo tiempo se mantenga el volumen dinámico y la tensión tímbrica.

Luis de Pablo propone el máximo grado de contraste para la coda (letra Y). Tras el momento de máxima potencia se presenta un suave gesto que resume las características de línea y punto: un *glissando* ascendente que no disuelve la tensión, sino que la congela. Con ello se produce una impresión de cataclismo y las grandes amalgamas *fortissimo* se apagan súbitamente. La vuelta de un gran *glissando* final viene entonces a poner término al conjunto de este edificio fuertemente estructurado por la expresión llevada al extremo. Usamos la palabra término ya que no hay resolución de ninguno de los conflictos planteados anteriormente. Permanece una tensión callada que parece lógica en el contexto en el cual se ha dado esta obra. Momentos que no son ni continuación ni antecedente. El final de la obra aparece como una necesidad de cerrar temporalmente la expresión sonora más que como una necesidad formal. El *glissando* como elemento neutro o “trazo primordial”³⁸ que aúna todas las formas posibles de topología musical, es algo que ya había sido utilizado con fines similares (anulación de parámetros y percepciones asociadas con lo tradicional que activen procesos tradicionales de escucha) por Xenakis en su obra *Metastaseis* (1953-54).

³⁸ ILIESCU, Miha, “Glissandi and traces. A Study of the relationship between musical and extra-musical fields”, en GEORGAKI, A. y SOLOMOS, M. (eds.), *International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings*, Athens, May 2005, p. 49: “As an utterance of a primitive gesture, the glissandi finally refer to the idea of a ‘primordial trace’, as discussed by Jacques Derrida”.

Y

Handwritten musical score for section Y of *Tombeau* by De Pablo. The score includes staves for TR 1, 2, 3, 4, ARMONIO, T. TAM, BOA CASSE, VLS 1, and VLS 2. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'a. unison'.

Ejemplo 6.37: De Pablo, *Tombeau*, sección VI, subsección Y.

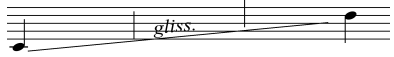

Sección VI	
Subsección	Y: Gliss
Material	
Registro	Grave- a Agudo
Proceso instrumental	Estáticos. Eliminación progresiva de densidad por disolución de sonoridad.
Evolución de densidad	
Tipología gestual	3

Tabla 6.13: De Pablo *Tombeau*, Sección VI, esquema formal.

TOMBEAU

BLOQUES-MOMENTOS

PARTE I

SECCION 1- Estatismo. Amalgama introductoria por frecuencias-timbre.

Subsecciones A-B-C

SECCION 2- Eventos evolucionan por yuxtaposición de densidades.

Subsecciones 2a/2b D-- -----(relación, repetición, relectura)-----I

E-F-G H

SECCION 3- Eventos evolucionan por yuxtaposición de módulos.

Subsecciones J

PARTE II

SECCION 4- Eje formal de la obra. Material parte I, sección I, A en inversión

Subsecciones 4a K (=C-B-A)-----P (=K)

L-M-N O

Subsecciones 4b Q-R-S

Subsecciones 4c T

SECCION 5- Evento unitario: evolución continua por yuxtaposición de tipología 4.

Subsecciones 5a U

Subsecciones 5b V-W

Subsecciones 5c X

SECCION 6- Disolución

6a Y

Tabla 6.14: De Pablo Tombeau, cuadro resumen secciones y subsecciones.

6.4. Formas de momento mediante control de módulos y de densidades

En *Tombeau* el nivel microformal viene definido por el concepto de módulo antes de 1980. Los módulos están regidos por el principio de ordenación principal de densidad. La macroforma vendrá determinada por la yuxtaposición y oposición de distintos eventos dominados por un módulo o topología gestual con densidad propia. En este aspecto es claramente deudor de las *Momentform* de Stockhausen.

	Letra de ensayo	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Módulo Topología gestual	1. Estáticos Tímbricos Acordes	X				X	X	X				X
	2. Trémolos	X				X	X	X	X			X
	3. <i>Glissando</i>		X	X		X	X	X			X	
	4. Quebrados Densidades Figuras rápidas				X					X	X	
	5. Gestos articulados rítmicos-pulsos					X	X	X	X			

	Letra de ensayo	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
Módulo Topología gestual	1. Estáticos Tímbricos Acordes	X	X	X	X	X									
	2. Trémolos														
	3. <i>Glissando</i>								X						X
	4. Quebrados Densidades Figuras rápidas						X	X		X	X	X	X	X	
	5. Gestos articulados rítmicos-pulsos										X				

Tabla 6.15: De Pablo *Tombeau*, diagrama formal.

Tombeau es la culminación de un proceso de búsqueda y desarrollo del lenguaje que pretende crear formas con elementos exclusivamente texturales buscando una radical modernidad en el resultado sonoro. Es un vasto fresco sinfónico donde se dan procesos de tensión y distensión por bloques sonoros de masas orquestales. No existe duelo entre los diversos grupos orquestales, sino un intento de crear nuevos parámetros de orquestación, encaminados a una fusión y empaste que tienen como objetivo la eliminación de la percepción del parámetro altura. Es por ello que los bloques aislados de material generan una solución lógica para poder estructurar y ordenar el discurso de densidades.

El resultado formal global en *Tombeau* viene dado por las diversas oposiciones de bloques-momento. Como en el caso de Messiaen o Varèse la identificación de los mismos es clara. Sin embargo, la técnica de yuxtaposición por bloques de Stravinsky no es exactamente la utilizada en *Tombeau*. En cambio, una técnica de organización formal similar se observa en Karlheinz Stockhausen y sus *Momentform*. Este tipo de proceso elimina la continuidad de un momento a otro, creando una exclusividad en el momento vivido por una idea o bloque. Además, corta el desarrollo o lo elimina ya que para que un elemento o bloque sea percibido como único, no puede estar conectado ni a un nivel textural, ni a nivel armónico ni mediante materiales temáticos con bloques precedentes. El material en *Tombeau* es entonces ordenado y empaquetado en bloques-momento caracterizados cada uno de los mismos por un uso exclusivo de un tipo de textura que no vuelve a ser usada en ningún otro momento. Por lo tanto, podemos considerar que la estructuración y ordenamiento del material en *Tombeau* se hace mediante la definición y posicionamiento calculado de distintos bloques-textura-momentos ordenados según un control de densidades por módulos.

Tombeau, aparece como obra cumbre de una primera etapa de madurez creativa, que concluiría con su estancia en Berlín en 1967 y el inicio de búsquedas de nuevos horizontes estéticos, pero manteniendo la fragmentación y atomización del discurso musical a nivel microformal y la compartimentación en oposición de bloques a nivel macroformal como recurso formal predilecto para la composición de sus obras. Quizás sea éste uno de los aspectos más fascinantes en la música de Luis de Pablo de este periodo: saber cómo aunar una enorme libertad formal y a la vez mantener rigor y lógica en la construcción.

CAPÍTULO VII

FERIA DE MAGNUS LINDBERG

Magnus Lindberg (27 de Junio de 1958, Helsinki) es junto a Kaija Saariaho el compositor finlandés más importante de la segunda mitad de siglo XX además de ser reconocido como uno de los compositores que muestran un estilo más personal de las últimas décadas. Emergió a la escena internacional en la década de los 80 y es parte de una generación de compositores e intérpretes finlandeses que renovaron la tradición musical de su país y por extensión la europea. Entre otros se incluyen la ya mencionada Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen y Esa-Pekka Salonen. Los logros de Lindberg se podrían resumir en la habilidad de poder mezclar muy variadas influencias (que provienen de géneros y estilos dispares) en un estilo único donde no hay atisbo de postmodernismo, revisionismo, neo clasicismo o anacronismo. Lindberg ha creado un estilo fresco a través de una reconsideración de las bases de la propia música: la interacción de la armonía con la forma y la textura.

Desde finales de 1970, Lindberg ha utilizado técnicas diferentes e incluso contradictorios recursos técnicos que le permiten alcanzar sus fines expresivos. El serialismo, la técnica de secuencias de Donatoni, las teorías de conjuntos de Allan Forte, teorías de la escuela espectral francesa así como procedimientos formales de Stravinsky y de Lutoslawski se manejan a la vez en su música, mezclando estos ingredientes en una unidad muy personal de estilo y expresión que evita cualquier sentido de post-modernismo, en busca de una suerte de nuevo clasicismo.

Con la composición de la obra *Joy* (1990), Lindberg demostró un refinamiento gradual de su estilo sobre todo en la orquestación y en el manejo de las armonías. Esto se mostró por primera vez en la obra para conjunto de cámara, *Corrente* (1992) (y su versión posterior orquestal, *Corrente II* del mismo año), y *Duo Concertante* (1992). En estas obras, Lindberg mostró influencias que van desde Pierre Boulez y Tristan Murail a Igor Stravinsky y el minimalismo.

Desde entonces, Lindberg ha perfeccionado su estilo, que ahora se inclina hacia un tipo de nueva tonalidad insinuado en obras como *Joy* y *Aura* (1994). Este desarrollo culminó en la obra *Feria* para gran orquesta. El análisis de esta obra proporciona varios conocimientos sobre los métodos de composición del compositor Magnus Lindberg: la utilización de procedimientos heredados de Stravinsky y su *Symphonies of Wind Instruments* en lo concerniente a la manipulación de la microformas y su interacción con la macroforma a través de la oposición de bloques de material. Por tanto se pueden identificar tres periodos estilísticos en Lindberg. Cada uno de ellos definidos por unas características muy definidas en busca de una progresiva estilización llegando a estéticas casi románticas en sus últimas obras del 2007 al 2012 (*Concierto para clarinete, Grafitti, Seht die Sonne*).

Es en estas obras, donde se perciben claros indicios de una progresiva estilización en su lenguaje, entre las que se incluyen *Feria* (1997). Son el reflejo de la búsqueda de un balance entre innovación, complejidad y equilibrio formal. El medio formal que encontró Lindberg más eficaz para poder realizar dicho balance, fue una reconsideración de procedimientos formales heredados de Stravinsky: las formas por yuxtaposición de bloques. De hecho, según Lindberg, es en *Les Noces* (1923) donde se encuentran aspectos más revolucionarios que en *Symphonies of Wind Instruments*:

Stravinsky me ha influenciado mucho en los últimos años. La partitura de *la Consagración de la Primavera* no está muy lejos de mi mesa de trabajo. Pero *Las Bodas* es una obra excepcional, por la forma en que usando sofisticadas técnicas cohesiona materiales muy rudimentarios. Lo que me interesaba era destacar la concepción temática sobre la que se elaboran los temas y motivos de la pieza. En *Las Bodas* no son tratados en una dirección lineal, sino más bien en una especie de gravitación. De alguna manera, casi se podría decir que soy, a mi manera, el desarrollo de la obra de Stravinsky¹.

Feria es especialmente representativa del complejo estilo del compositor pero con un equilibrio en el manejo de elementos formales que no ha alcanzado en obras posteriores. En *Feria* se encuentran los más claros ejemplos de las técnicas de composición más importantes utilizadas por Lindberg sobre todo el uso de formas de yuxtaposición de bloques heredadas de Stravinsky.

¹ LINDBERG, Magnus en SZENDY, Peter, "Interview with Magnus Lindberg", *Les cahiers de l'Ircam: Compositeurs d'aujourd'hui: Magnus Lindberg*, París, Ircam -Centre Georges-Pompidou, trad. Nick Le Quesne, ed. NIEMINEN, Risto, *Finnish Music Information Centre*, 1996, p. 13: "Stravinsky has influenced me greatly over the last few years. The score of *The Rite of the Spring* is never far from my work table. But *Les Noces* is a highly exceptional work, for the way in which it combines rough materials with a sophisticated technique. What interested me was isolating the thematic conception at work in the piece: the themes and motifs of *Les Noces* are not treated in a linear direction but instead from a sort of gravitation. In some ways, one could almost say that I am, in my own way, the development of Stravinsky's work".

En *Feria* se da un balance entre la relación que se crea con la microestructura (caracterizada por el uso de identidades y de las variaciones locales) con la macroestructura y el uso de formas de bloque, chacona y transformación de los materiales con el fin de crear variaciones texturales. Junto con el sentido gradual de la direccionalidad (flujo narrativo más dinámico de los acontecimientos) se constituye el bloque y, de esta manera, la identidad musical se integra y se funde con el acorde para lograr un sentido más firme hacia una meta armónica. Lindberg desarrolla una ideas musicales únicas (identidades) en una pieza más extendida y estas identidades musicales o los personajes se transforman en diferentes niveles de complejidad.

7.1. Evolución técnica y estilística de los procedimientos de composición en la música orquestal de Magnus Lindberg

Desde finales de 1970, Lindberg ha utilizado técnicas diferentes y hasta contradictorias, que convenían a sus fines expresivos. Hay muchos ingredientes clave que se encuentran en la obra creadora de Lindberg, que son componentes importantes de la música en todos los estilos y géneros:

Al principio Lindberg fue cautivado por el serialismo y otros métodos de organización que descubrió en la música de Stockhausen, Babbitt y las teorías de Allan Forte, sobre campos armónicos y teorías de conjuntos [...]. Desde entonces, ha ampliado sus horizontes para incluir mundos sonoros tan diferentes como los de Berio, Zimmermann, Varèse, Stravinsky, Sibelius, Purcell, teorías espectrales francesas, [...] No obstante, tiene especial cuidado en mezclarlos todos en un estilo y expresión muy personal y unitaria que evita cualquier deriva hacia un estilo posmoderno².

La evolución estilística de Lindberg lo aleja de la influencia de Vinko Globokar a favor de la influencia de Gerard Grisey y, posteriormente, Witold Lutoslawski. Lindberg estudió con Grisey en el 1980. Su énfasis en la armonía y el timbre, sin embargo, sólo comenzó a influir en su música después de 1988. Obras como *Action, signification* (1982), *Linea d'ombra* (1981) y *Kraft* (1983-85) son el producto de su estudio con Globokar, preocupado por las masas de sonido y las polaridades extremas como la base para pensar la forma³.

² ORAMO, Ilkka, "Magnus Lindberg", *The New New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, vol. xiv, 2001, pp. 711-712: "At the outset Lindberg was captivated by serialism and other organizational methods he discovered in the music of Stockhausen, Babbitt and Allan Forte's, [pitch] set class theories [...] He has since widened his horizons to include such different worlds as those of Berio, Zimmermann, Varèse, Stravinsky, Sibelius, Purcell, French spectral theories, [...] He takes care, however, to meld these different ingredients into a highly individual unity of style and expression that avoids any sense of postmodern stylistic shifting".

³ Estas piezas también cuenta con elementos influidos por Lachenmann: el ruido como elemento estructural rector de la composición, recursos instrumentales muy radicales y elementos teatrales integrados en la composición como ocurre en *Kraft*.

A partir de *Kinetiks* (1989) para orquesta y *Twine* (1988) para piano solo, Lindberg abandonó gradualmente los elementos absorbidos del estilo de Globokar, centrándose en una música más armónica, estable y equilibrada. Estos distintos intereses, más o menos alejados los unos de los otros, formaron una suma bastante armoniosa de influencias que culminó en el establecimiento de un acercamiento a la tradición durante la década de 1990, representado dicho cambio en tres obras: *Marea* (1990), *Joy* (1990) y *Aura* (1992-94). Si hasta entonces la mayor obra de Lindberg, *Aura*, es una especie de compendio de toda la experiencia que había acumulado hasta 1994, las obras orquestales posteriores miran en direcciones nuevas, como es un creciente interés en la melodía e identificación temática. *Arena* (1995), *Feria* (1997) y *Cantigas* (1997-9) son en este sentido abiertamente temáticas y llenas de virtuosismo instrumental.

7.2. Organización y estrategias armónicas en la música de Magnus Lindberg

El estilo tardío de Lindberg se desarrolla a partir de dos principios fundamentales a nivel formal:

- El nivel microformal: con la creación y perfilación de materiales más reconocibles y la creación de entidades o identidades casi temáticas en vez de un discurso basado en lo textural o gestual.
- El nivel macroformal: con la utilización de formulas de control y desarrollo del material armónico-temático basado en reprises progresivos dentro de un proceso basado en la técnica de la chacona, dentro de un planteamiento global de oposición de bloques o carrusel de identidades en oposición de bloques.

El principal elemento que desarrolla Lindberg en comparación a las obras de su primer periodo es la armonía y la creación de eventos reconocibles a través de una perfilación más acusada de lo temático. De oposiciones radicales encontradas en *Kraft*, Lindberg evolucionó poco a poco a posiciones más clásicas tal como comenta Tim Howell: “La siguiente fase de la producción de Lindberg busca un equilibrio y culmina en tres obras mayores orquestales: *Kinetiks*, *Marea* y *Joy* (1988-91), que el compositor retrospectivamente las considera como una trilogía. Esas piezas se distinguen por una particular fascinación por conceptos tímbricos y armónicos, procedentes del movimiento Espectral Francés [...]”⁴.

⁴ HOWELL, Tim, “Rediscovering balance”, en *After Sibelius: Studies in Finnish Music*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2006, p. 236.: “However, the next phase in Lindberg’s output redresses that balance and culminates in three major orchestral works: *Kinetiks*, *Marea*, *Joy* (1988-91), which the composer retrospectively views as a trilogy. These pieces are distinguished by a particular fascination with harmonic and timbral concepts, originating from the French spectralist movement [...]”.

Las obras a partir de *Aura* muestran el cambio y evolución del autor hacia posiciones más equilibradas. En ellas Lindberg reconsidera ciertas teorías de conjuntos de Forte en el terreno armónico. Asimismo, en el tratamiento formal, Lindberg adoptó un procedimiento de chacona, en donde un grupo recurrente de acordes, susceptibles de ser manipulados en su ordenamiento interior, vuelven de manera recurrente y circulan a lo largo de toda la obra. Tal como expone el propio Lindberg: “Con *Kinetics*, las alturas de las notas adquirieron una gran importancia para definir la estructura. Eso se convirtió en un nuevo enfoque y probablemente cambió mi manera de escuchar también. Hoy por hoy quiero sentir las armonías, quiero experimentarlas”⁵. Dicho cambio se produce principalmente en dos aspectos:

- Se pasa de una armonía radicalmente atonal y dodecafónica a un balance en el uso combinado de elementos dodecafónicos atonales y elementos más consonantes gradando las tensiones y distensiones y creando una sensación de tensión, distensión y resolución, estructurando de este modo la forma global de la obra.
- Orquestaciones más refinadas.

Esto afecta a las formas, que serán más definidas y perfiladas mediante el abandono de la masa cluster, lo gestual y la aparición de elementos cercanos al atematismo orgánico de Varèse o a las entidades sin desarrollo direccional de Stravinsky tal como comenta Lindberg en las notas de programa de *Corrente 2*:

Después de haber escrito un *Concierto para piano* en 1991, precedido por tres obras de diferentes efectivos orquestales (*Kinetics*, *Marea* y *Joy*), sentí que había llegado a su fin con una cierta expresión musical y también con una técnica de composición. Todas estas obras se basaron en un principio de chacona extendida basada en secuencias de acordes recurrentes, siendo sometidos a una transformación constante y articulados de una manera muy gestual. La paradoja y reto musical era, la discrepancia que se creaba entre un método basado en rudos muros, expresándose en un mundo de gestos (con todas las dificultades que implica concebir la música en frases) que apuntan a una continuidad en términos de progresión y desarrollo. Quería dar a mi expresión musical un sentido narrativo dado por líneas y direcciones moviéndose por diferentes constelaciones orquestales⁶.

⁵ HOWELL, Tim, “Rediscovering balance”, *op. cit.*, p. 236: “With *Kinetics*, the pitches took on importance for the structure. That became a new approach and probably changed my way of listening too. Nowadays I want to feel the harmonies, I want to experience them”.

⁶ Cfr. LINDBERG, Magnus, *Corrente 2*, study score, 1992, Ed. Chester Music, Notas introductorias a la obra del propio autor para la edición impresa de la partitura: “After having written a Piano Concerto in 1991 preceded by three works for different orchestral effectives (*Kinetics*, *Marea* and *Joy*) I felt that I had come to an end with a certain musical expression and also compositional technique. All these works were based upon an extended chaconne principle with chord chains cycling around, undergoing constant transformation and being articulated in a very gestural way. The musical paradox and evidently also the challenge was the discrepancy between a brick-like method expressed in a world of gestures (with all difficulties involved in conceiving music out of phrases) aiming at a continuity in terms of progression and development. I wanted to give the musical expression a ‘narrative’ sense of streams and directions moving around in different orchestral constellations”.

En una obra previa a *Feria*, *Aura* para orquesta, Magnus Lindberg hace uso por primera vez, de entidades musicales tan definidas y diferenciadas unas de las otras, que casi podrían considerarse como temas o motivos. Si en *Arena* o *Corrente*, dichos elementos estaban mas velados, en *Aura*, comienzan a emerger procedimientos de tratamiento temático, conscientes y deseados. Es en *Aura* donde comienza Lindberg un camino definitivo hacia la consecución de formas y tratamientos de la forma que le llevan a un sentido claro de direccionalidad y la clarificación textural-temática. Este interés tiene sus raíces, según el propio Lindberg, en el modelo emprendido por Sibelius en su *Tapiola* y *Séptima Sinfonía*: “Para mí, el aspecto crucial de su trabajo sigue siendo su concepción de la continuidad. En *Tapiola*, sobre todo, la manera en que procesos únicos son creados utilizando materiales muy limitados, es [algo] bastante excepcional”⁷.

Tim Howell considera que en *Aura*, se da un primer proceso de crecimiento orgánico de un material atemático, que inunda la pieza en un proceso constructivo direccional: “Lindberg busca redefinir cuestiones de forma y contenido [...] la pregunta sigue siendo cómo y hasta qué punto los detalles informan y se relacionan con las estructuras principales. Una sencilla figura de notas repetidas”⁸.

Según Howell, es en *Aura* la primera obra donde se perciben elementos claramente reconocibles como recursivos y casi temáticos. Lindberg los llama identidades y cumplen la misma función que los módulos en de Pablo, o los atemas orgánicos de Varèse. Una idea, simple, expuesta en el inicio de la obra, es sometida a variaciones. Los tratamientos a los que se ve sometida esta idea se dan por disminución rítmica, notas repetidas, arpeggios, expansiones de textura y dinámica.



Ejemplo 7.1: Lindberg, *Aura*, figura “identidad” obstinato principal, cc. 1-4.

⁷ SZENDY, Peter, “Interview with Magnus Lindberg”, *Les cahiers de l'Ircam: Compositeurs d'aujourd'hui: Magnus Lindberg*, op. cit., p. 11-12: “For me, the crucial aspect of his work remains his conception of continuity. In *Tapiola*, above all, the way genuine processes are created using very limited materials, is pretty exceptional”.

⁸ HOWELL, Tim, “Rediscovering balance”, op. cit., p. 245: “Lindberg seeks to redefine matters of form and content [...] the question remains as to how and to what extent its detailed workings inform and relate to those structural principles. A simple repeated-note figure”.

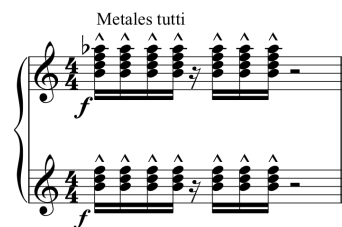
Aura- Reprises y metamorfosis de figura -identidad-obstinato principal.



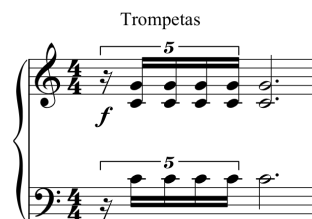
Ejemplo 7.2a: Lindberg, *Aura*, c. 40.



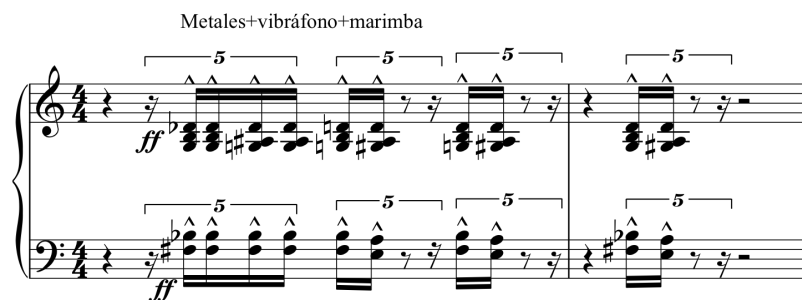
Ejemplo 7.2b: Lindberg, *Aura*, c. 59.



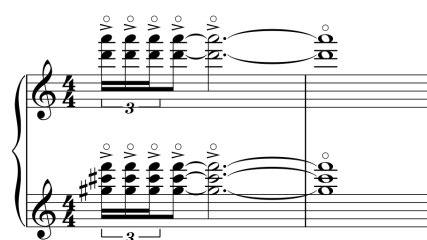
Ejemplo 7.2c: Lindberg, *Aura*, c. 94.



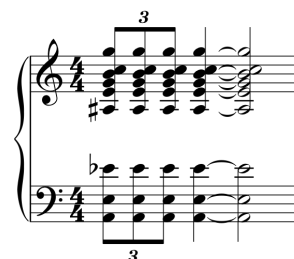
Ejemplo 7.2d: Lindberg, *Aura*, c. 127.



Ejemplo 7.2e: Lindberg, *Aura*, cc. 155-156.



Ejemplo 7.2f: Lindberg, *Aura*, c.198-199.



Ejemplo 7.2g: Lindberg, *Aura*, c. 245.

7.3. Organización y estrategias armónicas en la música de Magnus Lindberg

7.3.1. Vocabulario armónico y procedimientos de manipulación armónica en Lindberg

La armonía es el elemento mas relevante del estilo de síntesis que exhibe Lindberg en sus obras del periodo de los 90. Es en *Feria* donde se comprueba que la armonía en Lindberg vuelve a ser el resultado y el deseo de mezclar con éxito diferentes técnicas: “Yo creo mi propia mezcla de combinaciones posibles, con ideas o conceptos espectrales, incluso elementos de la música tonal o ciertos aspectos que se consideran minimalistas. Ante todo el lenguaje debe ser rico”⁹.

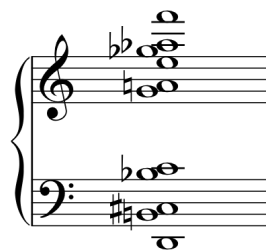
Magnus Lindberg desarrolló un sistema armónico sofisticado en la década de 1980 y continúa incorporando y perfeccionando este sistema en las obras más recientes. El proceso de síntesis se da por unión e hibridación de diversas técnicas de manipulación y generación armónica que combina técnicas espectrales y acordes de 12 sonidos de Lutoslawski, la técnica combinatoria de Babbitt y sistemas de generación y manipulación informática de agregados armónicos mediante el programa openmusic:

- Teoría de conjuntos y clases de alturas/ *Pitch class set theory*. Es una teoría de alturas desarrollada por Allen Forte con el fin de explicar los procedimientos de composición y organización de alturas en la música atonal. La base es un número limitado de conjuntos de notas: agregados de seis sonidos (hexacordos). Estos hexacordos se relacionan con un grupo característico de cincuenta clases, cada uno de ellos definido por una cierta identidad armónica y unas características propias. Es una colección de alturas con un contenido interválico propio (exclusivo) y una amalgama de notas particulares que actúa como una unidad. De esta manera se obtiene un sabor o calidad armónica de cada una de las identidades hexacordales o personajes musicales. Estas armonías se utilizan de manera similar a la manera en que un compositor clásico utiliza la armonía, pero en un contexto atonal.
- Teorías combinatorias de Babbitt. Esta técnica de composición también se basa en la segmentación hexacordal de un acorde de doce notas produciendo agregados. Proporciona una completa red de conexiones asegurando una circulación constante del total cromático. Desde 1994, Lindberg se ha

⁹ LINDBERG, Magnus, Related Rocks, Megadisc, Cd booklet, <<http://www.megadiscclassics.com/album/magnus-lindberg>> (Último acceso 24-10-2015): “*I stir my own mixture of possible combinations spectral ideas or concepts-even of elements of tonal music or certain aspects that are considered minimalist. Above all the language must be rich*”.

preocupado más por crear redes armónicas e interválicas reconocibles entre las diferentes identidades hexacordales (con la ayuda de programas informáticos) que con las estructuras de series dodecafónicas.

- Construcción limitada de clases de intervalos */Intervallic music or limited interval class construction*. El poder expresivo de un solo intervalo es enorme, incluso cuando ese intervalo está fuera del contexto de la tonalidad triádica. Mucha música del siglo XX se ha basado en la explotación de las cualidades aisladas del contenido de los intervalos, siendo Elliot Carter y Witold Lutoslawski los maestros en el tratamiento de esta técnica. La técnica se basa en la forma en que el color de un intervalo¹⁰ seleccionado(s) sustituye la relación disonancia-consonancia como la base de la coherencia musical. El movimiento armónico podría ser entonces pronosticado en cuanto a la utilización sistemática de ciertos intervalos. Lindberg habla sobre el uso de los intervalos dentro de las identidades usando el término “sabor” similar a las explicaciones que Lutoslawski utiliza para describir el clímax de su obra *Mi-Parti* donde agregados armónicos en la que predominan las terceras son “cálidos”, mientras que los que contienen los tritonos y los semitonos son “fríos”¹¹. De este modo Lindberg utiliza el método en *Twine* para piano solo. El acorde 1 se estructura sobre sextas mayores (6ªM) y segundas mayores (2ªM) creando una suave disonancia o consonancia tensa por la propiedad acústica de dichos intervalos.



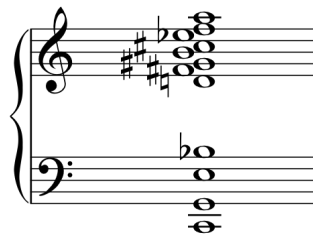
Ejemplo 7.3: Lindberg, *Twine*, acorde 1 de 12 notas.

¹⁰ En la teoría de la clase de intervalo, un segunda menor corresponde en términos de construcción musical (pero no en las cualidades expresivas y acústica) a una séptima mayor. Hay, posteriormente seis Interval Class (IC) y se definen cada uno de ellos con números cardinales: 1 (2ªm, 7ªM), 2ª (2ªM, 7ªM), 3ª (3ªM, 6ªM), 4ª (3ªM, 6ªM), 5ª (4ªJ, 5ªj) y 6ª (4ª aumentada, 5ª disminuida).

¹¹ LUTOSLAWSKI, Witold, citado y traducido al inglés en, STUCKY, Steven, *Lutoslawski and his music*, London, Cambridge Univ. Press, 1981, p. 193: “A chord I can best describe as ‘icy-cool’ which contrasts with everything that has come before, all of which could be called quite ‘warm’”.

- Teorías espectrales. Lindberg ha seleccionado cuidadosamente dos aspectos de esta técnica con el fin de combinar su sistema de ordenamiento de alturas con las leyes de la acústica. Las cualidades de las acordes se transforman en un conjunto consonante: “Esto[a] [técnica] transforma lo que puede sonar como agregados bastante disonantes convirtiéndose en acordes y sonoridades de una rica resonancia”¹² como es el caso del ejemplo 7.4a. Se muestra un acorde de 12 sonidos donde la fricción disonante desaparece al ser estructurado y ordenadas sus alturas siguiendo al serie de armónicos natural. De esta manera obtiene un vocabulario armónico más amplio mediante dos procesos:

- Acordes contruidos sobre fundamentales virtuales. Acordes de ocho a doce notas se analizan por sus propiedades acústicas y una o más fundamentales virtuales se deducen de ellos.
- Propiedades consonantes-tonales en las series armónicas. Uno de los componentes más reconocibles en Lindberg es el movimiento al acorde climático de la pieza haciendo uso de este recurso. Hay dos posibilidades:
 - Espaciamiento del contenido armónico de un acorde de doce notas imitando el espectro armónico de un acorde con fundamental virtual.
 - Creación virtual de espectros armónicos a partir de una nota.

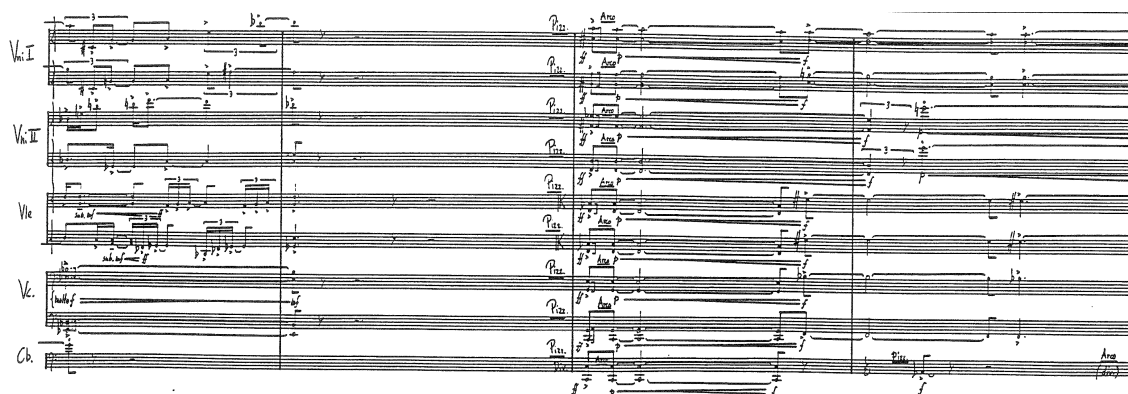


Ejemplo 7.4a: Lindberg, *Marea*, acorde según la serie de armónicos, reducción, c. 101.



Ejemplo 7.4b: serie natural de armónicos sobre un Do como nota fundamental.

¹² ANDERSON, Julian, “The Spectral Sounds of Magnus Lindberg”, *Musical Times*, nº 133, 1992, pp. 565-567: “This [technique] transforms what may sound like fairly dissonant aggregates turn into richly sonorous resonance chords”.



Ejemplo 7.4c: Lindberg, *Marea*, acorde estructurado según la serie de armónicos, cc. 99-102.

7.3.2. Técnicas de progresión y organización armónica a nivel local mediante la utilización de acordes de 12 sonidos

El innovador sistema armónico que utiliza Magnus Lindberg está basado en un vocabulario que consiste en la mezcla de distintas técnicas y procedimientos. Entre ellos se encuentra de manera prominente el uso recurrente y continuo de acordes de 12 sonidos. Ilka Oramo comenta y resume las características de los acordes en Lindberg:

En la música de Lindberg la chacona es una forma de variación continua sobre la base de una serie de acordes de 12 notas. Cada acorde, el número de los cuales varía entre 6 y 13 en diferentes obras, contiene todas las notas de la escala temperada. Los acordes sólo difieren entre sí en la distribución de los tonos en el espacio sonoro. En otras palabras, las alturas de los acordes se fijan en el registro¹³.

El método de construcción de acordes de 12 sonidos en Lindberg es similar en obras para instrumentos a solo como *Twine* (1988), como en piezas posteriores para gran orquesta, como puede ser *Feria* (1998). El método de construcción de acordes de 12 notas que se ilustra en este capítulo se aplica a toda la música del último Lindberg compuesta con este tipo de sonoridades. Lo que diferencia a un acorde de 12 sonidos con respecto a otros tipos de acordes en Lindberg es que cada acorde se sitúa y fija en registros específicos: cada uno de los doce sonidos que componen un acorde siempre se encuentran en una octava particular. Muchos de los acordes de 12 sonidos utilizados por

¹³ ORAMO, Ilka, "Chaconne principle and form in the music of Magnus Lindberg", *14th Nordic Musicological Congress*, 11–14 August, 2004, Helsinki, Finland. Versión en finlandés publicada en *Sävellys ja musiikinteoria*, nº 11, 2004, p.1: "In Lindberg's music chaconne is a continuous variation form based on a series of 12-note chords. As every chord, the number of which varies between 6 and 13 in different works, contains all 12 pitch classes of the tempered scale. The chords only differ from each other in the distribution of the pitches in the pitch space. In other words: the pitches of the chords are fixed in register".

Lindberg son simétricos con respecto a su disposición vertical de los intervalos y contruidos alrededor de un eje interválico: una segunda menor, una tercera menor, una cuarta perfecta, etc. Tal como se mencionó anteriormente, la incorporación al lenguaje de Magnus Lindberg de acordes simétricos de 12 notas es un homenaje permanente a un compositor que utilizó anteriormente armonías similares: Witold Lutoslawski¹⁴. Charles Bodman Rae describe las dos formas en las que Lutoslawski construye armonías de 12 sonidos verticales: “se pueden clasificar en función del número y tipos de intervalos que contienen, y se pueden clasificar como acorde de agregados (o complejos de acordes), de acuerdo con la combinación de acordes complementarios que contienen”¹⁵.



Ejemplo 7.5: Lutoslawski, *Jeux Vénitiens*, acorde de 12 sonidos construido exclusivamente con segundas menores y novenas menores, movimiento 4, letra F.

Lindberg construye su armonía mediante la aplicación de los aspectos de la teoría de conjuntos de Allen Forte en un proceso que, como él indica, se basa en la clasificación de los acordes y sus relaciones entre sí. Lindberg aplica los principios de la teoría de conjuntos para la construcción de las intrincadas relaciones que se establecen entre las armonías de la progresión armónica principal de la obra y las que se encuentran en las progresiones armónicas secundarias. El proceso y estrategia formal-armónica que rige en las obras de Lindberg es similar y constante desde hace años. Ed Martin ha identificado y explicado el funcionamiento de esta técnica¹⁶ (basada en una progresión de ocho acordes principales simétricos de 12 notas) en *Twine* para piano solo. Los ocho acordes rigen los aspectos formales en la totalidad de la pieza mediante un proceso que aúna la chacona (procesión de acordes) y gestos asociados a dichos acordes, sustituyendo la figuración temática.

¹⁴ La admiración por el compositor polaco es claramente evidente en el título de su gran obra orquestal *Aura: In Memoriam Witold Lutoslawski*.

¹⁵ BODMAN RAE, Charles, *The Music of Lutoslawski*, London and Boston, Faber, 1994, p. 49. “Can be classified according to the number and types of intervals they contain; and those that can be classified as chord-aggregates chord (or chord complex), according to the combination of complementary chords they contain”.

¹⁶ Cfr., MARTIN, Edward Paul, *Harmonic Progression in the music of Magnus Lindberg*, DMA arts in music in the graduate College of the University of Illinois at Urbane Champaign, 2005.

El proceso por tanto está íntimamente entrelazado entre todos sus componentes creando una música de una gran unidad y lógica. Lindberg crea una chacona mediante la sucesión de 8 acordes. Cada acorde contiene 12 alturas distintas y su contenido y orden interválico (estructura interválica interna) es elegido según las propiedades acústicas intrínsecas a los intervalos y al grado de disonancia consonancia que se generan en al combinación de los mismos. A cada acorde se le asocia un gesto exclusivo que podrá o no tener cualidades más o menos temáticas y no tanto puramente gestuales.

Acorde 1 Acorde 2 Acorde 3

Acorde 4 Acorde 5 Acorde 6 Acorde 7

Acorde 8

Ejemplo 7.6: Lindberg, *Twine*, progresión principal de 8 acordes de 12 notas, cc. 1-11.

8va 8va 15ma 8va 8va 8va 15ma 8va

Tabla 7.1: Lindberg, *Twine*, secuencia inicial de 8 acordes de 12 notas, cc. 1-11.

Secuencia principal de 8 Acordes simétricos de 12 notas

Acorde 1 / Vector Interválico (0,1,2,3,4,6).



Acorde 2 / Vector Interválico (0,1,2,3,6,7).



Acorde 3 / Vector Interválico (0,1,3,4,6,9).



Acorde 4 / Vector Interválico (0,1,2,5,7,8).



Acorde 5 / Vector Interválico (0,1,2,5,7,8).



Acorde 6 / Vector Interválico (0,2,3,4,6,8).



Acorde 7 / Vector Interválico (0,1,2,4,6,8).



Acorde 8 / Vector Interválico (0,1,2,3,4,6).



Tabla 7.2: Lindberg, *Twine*, progresión principal de 8 acordes simétricos de 12 notas, cc. 1-11.

Cada acorde se construye sobre un hexacordo con propiedades simétricas e interválicas propias y sobre un eje sobre el cual se vertebran los aspectos simétricos de los mismos.

Acorde	Nota base	Extremo Agudo	Ejes	Vector interválico/Pitch class set
Acorde 1	D2	E6	C4/G4	(0,1,2,3,4,6)
Acorde 2	C1	D#5	B2/G4	(0,1,2,3,6,7)
Acorde 3	C4	G6	D#5/E5	(0,1,3,4,6,9)
Acorde 4	A4	C8	E6/F6	(0,1,2,5,7,8)
Acorde 5	Eb2	Bb5	G#3/F4	(0,1,2,5,7,8)
Acorde 6	Eb2	D5	G#3/A3	(0,2,3,4,6,8)
Acorde 7	A0	Bb4	G2/C3	(0,1,2,4,6,8)
Acorde 8	C#2	E6	C4/F4	(0,1,2,3,4,6)

Tabla 7.3: Lindberg, *Twine*, propiedades de los ocho acordes de 12 notas simétricos.

Los acordes, debido a sus características intrínsecas, así como a su fijación en el registro-espacio, se utilizan como articuladores de la forma, ya que Lindberg los usa para crear sensaciones de tensión-distensión así como para direccionalizar el recorrido del material musical, tal como Ed Martin ha señalado:

Lindberg utiliza el acorde 7, el acorde más grave y el de mayor potencia y resonancia, en el clímax de la primera sección en cc.73-74. El acorde 4, que tiene una menor presencia, tiene una presentación en ráfagas rápidas en relación con el material circundante (como en el c. 6 cc. 112-113). El segundo acorde más grave, acorde 2, que llega hasta el mi 1, conduce a la culminación de la segunda sección de la pieza en cc. 131-134¹⁷.

7.4. Organización macroformal en la música de Magnus Lindberg

7.4.1. Chacona y acordes de 12 sonidos

De entre los procedimientos más importantes que Magnus Lindberg usa en su música a partir de 1988, son dos los que más determinan el resultado micro y macro formal de sus obras: el principio de chacona y la progresión de acordes simétricos de 12 sonidos. En la década de 1980 y principios de 1990, Magnus Lindberg desarrolló un sofisticado sistema para organizar las progresiones armónicas centrado en el uso renovado u podría ser considerado como de innovador de la forma de chacona.

¹⁷ MARTIN, Edward Paul, *Harmonic Progression in the music of Magnus Lindberg*, op. cit., p. 13: “Lindberg uses chord 7, the lowest chord with the most power and resonance, at the climax of the first large section of music in mm 73-74. Chord 4, which has the least presence, is often presented in quick bursts relative to the surrounding material (as in m. 6 or mm. 112-113). The second-lowest chord, chord 2, which reaches down to E1, leads to the climax of the second large section of music in mm.131-134”.

Lindberg aplica la chacona para sistemáticamente organizar progresiones de acordes de 12 notas. Este aspecto y cualidad única de simbiosis en la música de Lindberg ha sido ya comentada e identificada en varios estudios y análisis:

El sistema armónico de Lindberg incorpora un vocabulario de 12 acordes tonales y armónicos en una sintaxis que se rige por su enfoque único para la chacona. [...] Lindberg alcanza la unidad armónica mediante la aplicación de la chacona para crear una red de relaciones complejas entre las progresiones de una obra de 12 tonos y acordes armónicos [...] un sofisticado y diferente sistema para ordenar acordes dodecafónicos en progresiones recurrentes mediante un inventivo uso de la chacona¹⁸.

Asímismo, Marcus Castren ha señalado la importancia del principio constructivo de la chacona en *Gran Duo* (2000) como medio para organizar la complejidad que deriva de la utilización de complejos y masivos acordes de 12 sonidos:

Un punto de partida para evaluar la organización en *Gran Duo* es darnos cuenta que la pieza es una chacona, una sucesión ordenada de elementos armónicos. Los elementos se repiten constantemente de manera que un nuevo ciclo comienza inmediatamente después del final del anterior, y aunque existe una considerable variación de textura, rítmica o timbre entre los ciclos, la reiteración de los materiales armónicos crean una sensación firme de cohesión¹⁹.

El principio de la chacona, repetición de una secuencia fijada de acordes de 12 sonidos creados a partir de un hexacordo con propiedades simétricas, no es el principio constructivo principal al que recurre Lindberg para la composición de sus obras. *Engine* (1996) por ejemplo, hace uso de una colección de 32 distintos temas, entidades o células que interactúan y se relacionan entre sí a modo de mosaico. De nuevo el orden interválico de dichas células se obtiene haciendo uso de hexacordos simétricos, pero no hay acordes ni chacona. Pero lo cierto es que las obras donde rechazado el uso de procedimientos como el principio de chacona, no son consideradas como las más logradas ni las que más representan el estilo de Lindberg.

¹⁸ MARTIN, Edward, *Harmonic Progression in the music of Magnus Lindberg*, op. cit., p. 95: “Lindberg’s harmonic system incorporates a vocabulary of 12-tone and overtone chords into syntax that is governed by his unique approach to chaconne. [...] Lindberg achieves harmonic unity by applying chaconne to create a network of intricate relationships among a work’s progressions of 12-tone and overtone chords [...] a distinct and sophisticated harmonic system for arranging dodecaphonic chords into recurring progressions centering on his inventive use of chaconne”.

¹⁹ CASTRÉN, Marcus, “Aspects of pitch organization in Magnus Lindberg’s *Gran Duo* for 24 Wind Instruments”, Tallinn, april 3-5, 2003, *Sibelius Academy*, Doctoral Music Department of Doctoral Studies, p.1: “A starting point in examinig the plan of *Gran Duo* is the Observation that the piece is a chaconne ,an ordered succession of harmonic elements. The elements are constantly repeated so that a new cycle starts immediately after the end of the previous one, and even if there is considerable textural, rhythmic or timbral variation between the cycles, the reiterated harmonic materials bring about a firm sense of cohesion”.

7.4.2. Chacona y progresión armónica

El término “progresión armónica” se usa para referirse a una sucesión de armonías. Lindberg aplica el principio de la chacona²⁰, para crear progresiones armónicas recurrentes y grandes estructuras formales que le permiten lograr la unidad armónica dentro de una obra. El tipo de chacona que utiliza o diseña Magnus Lindberg posee dos características:

- Utilización de una progresión principal de acordes de 12 notas simétricas.
- Lindberg constantemente emplea varias técnicas para crear una intrincada red de relaciones entre la progresión principal y secundarias en una pieza.

El esqueleto es la progresión principal de acordes simétricos de 12 notas contruidos sobre la base de dos hexacordos cada uno de ellos complementario al otro según la terminología y procedimientos de Alan Forte y Milton Babbitt. Lindberg aplica de forma coherente tres técnicas que expanden la idea de la chacona de su definición del Barroco: progresión principal, interpolación y progresión secundaria.

- Progresión principal. Progresión armónica según la yuxtaposición en bloque de una sucesión de acordes de 12 notas (con o sin identidad asociada).

1 2 3 4 5 6 7 8

Ejemplo 7.7: Lindberg, *Twine*, Progresión principal de acordes simétricos de 12 notas.

- Interpolación. Proceso identificado por Ed Martin²¹, se define como la inserción de un nuevo elemento entre los elementos existentes. Cuando se aplica a la técnica de chacona de Lindberg, se refiere a la inserción de una progresión de nuevas armonías entre dos de los 12 acordes principales simétricos que por lo general, pero no siempre, funciona como una transformación gradual entre los dos acordes. En las progresiones de interpolación (que no funcionan como las transformaciones), las propiedades exhibidas por cada acorde individual cambian gradualmente.

1 2 3 4 5 6 7 8

1 X X X X X X X 2

Ejemplo 7.8a: Lindberg, *Twine*, Proceso de interpolación entre acordes 1 y 2, cc. 86-92.

²⁰ Cfr., SISMAN, Elaine, “Chaconne”, *The Harvard Dictionary of Music*, Boston, ed. Don Michael Randel 4th ed., 2003 p.200:

²¹ MARTIN, Ed, Harmonic Progression in Magnus Lindberg’s *Twine*, Volume 16, nº 1, Febrero 2010, Society for Music Theory, en Internet: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.martin.html>>(último acceso 25-10-2015).

Acorde 1 7 acordes creados interpolando contenido de 1 y 2-----

-----Acorde 2 (sin Do grave)

Ejemplo 7.8b: Lindberg, *Twine*, cc. 86-92.

Acorde 1.

Acorde 2.

Ejemplo 7.8c: Lindberg, *Twine*, acordes principales 1 y 2.

- Progresión-variación (Progresión secundaria). Aplicación de la naturaleza cíclica de la técnica no sólo a los acordes reales de la progresión armónica principal, sino también a ciertas propiedades asociadas a los acordes. Este proceso resulta en una secuencia repetitiva que Lindberg utiliza para crear progresiones de acordes nuevos que se asemejan a la progresión de la obra principal y de los demás. En una progresión secundaria cada acorde exhibe propiedades de los acordes correspondientes de la colección original y principal.

1 2 3 4 5 6 7 8 X¹ X² X³ X⁴ X⁵ X⁶ X⁷ X⁸ X¹

Ejemplo 7.9: Lindberg, *Twine*, progresión secundaria-variación secuencia original acordes 1 a 8.

Como se observa, las implicaciones de este método son similares a aquellas propiedades observadas en la técnica “intuitiva” de Stravinsky o Varèse de oposición abrupta de bloques sonoros, cada uno de ellos identificado por una identidad-elemento temático característico. La diferencia principal entre ambos conceptos es el resultado final que se persigue con esta técnica. En el caso de Lindberg, el contenido armónico, la manera de tener control sobre las armonías, la progresión, el concepto de tensión distensión dentro de un complejo conglomerado de 12 sonidos, son los objetivos de la utilización de este sistema. El “principio de chacona” aglutina el aspecto formal (por oposición o rotación de acordes de 12 sonidos) y el aspecto armónico teniendo como resultante las formas de oposición en bloque derivadas de Stravinsky. Se da una cohesión de procedimientos que hace que no puedan ser separados el uno del otro sin que afecte de manera seria y dramática a la percepción de la obra. Lindberg no construirá la chacona solo a partir de acordes sino que se percibe e identifican gestos musicales casi temáticos, contruidos a partir de acordes y armonías complejas de 12 sonidos divididas en distintas y contrastantes áreas y yuxtapuestas unas a otras por bloques. Tal como ha comentado Marcus Castren:

Lindberg no construye exclusivamente su chacona a partir de acordes simples, como uno podría esperar, sino con entidades más grandes y más libres que voy a describir ahora. [Los acordes crean las condiciones armónicas y proporcionan el contenido interválico a partir del cual la entidad nace]. Voy a llamar a estas entidades simplemente áreas. El número de áreas podría ser de ocho, y el compositor puede etiquetarlas como A, B, C²².

Estos procedimientos son usados de manera consciente por Lindberg desde 1992 con la composición de *Corrente* para ensemble instrumental. La diferencia estética y técnica de obras anteriores a *Feria* es la inclusión de elementos reconocibles, casi temáticos que se asocian a las armonías y acordes de 12 notas y que sobre ellos recae (no solo sobre la armonía y el procedimiento de variación textural) la percepción y manipulación de la forma. En las piezas orquestales *Kinetics*, *Marea* y *Joy*, Lindberg estructuraba su música en base a un tipo de derivación de la forma chacona. En *Corrente* Lindberg adoptará un nuevo método que él llama el “principio de la chacona” y que perfecciona en *Feria*.

²² CASTRÉN, Marcus, “Aspects of pitch organization in Magnus Lindberg’s *GranDuo* for 24 Wind Instruments”, *op. cit.*, p. 2: “Lindberg does not build his chaconne only out of single chords, as one might first expect, but out of much larger and freer entities I will now describe. [The chord creates the harmonic conditions and interval content out of it the entity is born]. I will call these entities simply areas. The number of areas is eight, and the composer labelled them as A, B, C”.

7.4.3. Principio de chacona y formas en bloque

El principio de chacona usado por Lindberg se basa en el reciclaje, yuxtaposición e interpolación de un conjunto básico de acordes a través de la pieza. Lindberg utiliza el mismo método en la mayoría de sus obras posteriores, entre ellas *Feria*. En algunas de ellas sólo hay una chacona, mientras que en otras, por ejemplo *Aura*, hace uso de varias. A veces la forma de la obra se basa en este principio mientras que en otras, otro tipo de situaciones y procesos son interpolados entre las chaconas.

Si bien en obras como *Kraft* (1985) y *UR* (1986), se preocupaba sobre todo por la obtención de una sonoridad áspera y la creación de contrastes abruptos, las obras posteriores, como *Twine* para piano y la trilogía de orquesta de *Kinetiks*, *Marea* y *Joy* se basan en un principio de chacona extendida, donde una colección de acordes, es sometida a una transformación constante de una manera muy gestual. Lindberg sintió que habían agotado las posibilidades de una cierta manera de expresión musical basada en determinadas técnicas de composición y que, por tanto, no podía continuar en la misma línea: “Todas estas obras se basan en un principio de chacona ampliado, donde hay una circulación constante de cadenas de acordes en transformación continua y articulados de una manera muy gestual”²³. En *Corrente*, Lindberg utiliza el principio constructivo de chacona de una manera más constante que en obras anteriores. De hecho, el procedimiento utilizado en *Corrente* ha sido continuamente usado por Lindberg en obras posteriores con excepción de *Engine* para orquesta de cámara (1996) basado en un concepto totalmente distinto. En la música de Lindberg, la forma Chacona se convierte en una forma de yuxtaposición y oposición de bloques de material basados en acordes de 12 sonidos. El número de acordes usados en cada obra varía entre 6 y 13. En su conjunto, contienen todas las 12 clases de intervalos que se encuentran en la escala temperada occidental. Los acordes sólo se diferenciarán entre sí en la distribución de las alturas en el espacio. En otras palabras: las alturas de los acordes se fijan en el registro. Lindberg obtiene sus acordes a partir de hexacordos de propiedades y características simétricas. De todos los posibles acordes que se pueden generar de los hexacordos. Lindberg utiliza exclusivamente hexacordos (cardinal 6)²⁴. que posean propiedades simétricas.

²³ LINDBERG, Magnus, *Corrente II*, En Internet: <<http://www.chestermusic.com/work/8447/main.html>> (último acceso 25-10-2105): “All these works were based upon an extended chaconne principle, with chord chains cycling around, undergoing constant transformation and being articulated in a very gestural way”.

²⁴ El cardinal indica el número o cantidad de elementos de un conjunto, sea esta cantidad finita o infinita.

Lindberg organiza los grupos de acordes en *Corrente* en cinco dependiendo de sus características interválicas internas:

Grupo 1- 6-2, 6-5 y 6-9, con prominencia de segundas mayores y menores, forman el grupo “cromático”.

Grupo 2- 6-15, 6-16 y 6-18, prominentes en terceras menores, forman el “grupo de menores”.

Grupo 3- 6-21 y 6-34 el famoso “acorde de Prometeo”.

Grupo 4- 6-22 y 6-33 de carácter “pentatónico”.

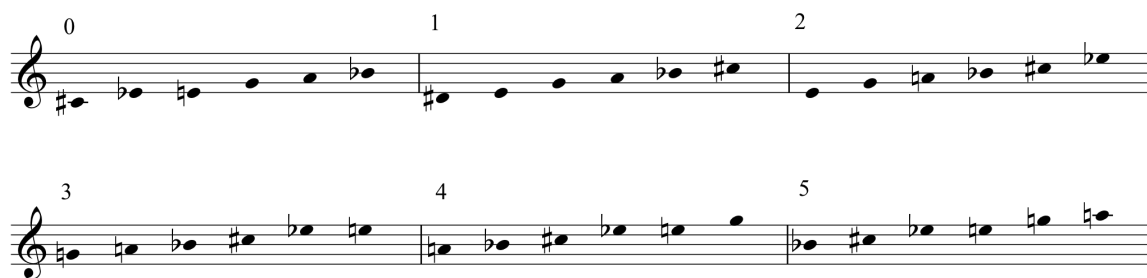
Grupo 5- 6-27, 6-30 y 6-31 con prominencia de cuartas disminuidas.

Existen otros grupos muy similares que usa si considera que la expresión musical lo requiere. En *Corrente* Lindberg usa una colección de siete acordes (A, B, C, D, E, F y G), compuestos a partir de un hexacordo principal y sus complementarios. El primer acorde (el acorde A), por ejemplo, es 6–30B/A.



Ejemplo 7.10: Lindberg, *Corrente*, hexacordo 6-30B/A [224223] asociado a acorde 1 de la progresión principal.

Lindberg hace uso de la transposición y rotación interna del contenido de alturas de un hexacordo, creando subprocesos que pueden ser usados a un nivel microformal.



Ejemplo 7.11: Lindberg, *Corrente*, rotación y transposición sobre hexacordo asociado a acorde 1.

Todas las siete escalas que conforman la chacona en *Corrente* están elegidas siguiendo un plan contrastante cuidadosamente diseñado: A (6-30), E (6.27) y F (6-31) son “étnicas” Las escalas de B (6-34) y C (6-21) son “de tonos enteros”. La escala de D (6-22) es “pentatónica” y la que se muestran en G (6-15) es denominada “menor”.

Corrente: acordes-sets

Acorde A: Hexacordo 6-30B

Acorde B: Hexacordo 6-34

Acorde C: Hexacordo 6-21

Acorde D: Hexacordo 6-22

Acorde E: Hexacordo 6-27

Acorde F: Hexacordo 6-38

Acorde G: Hexacordo 6-15B

Tabla 7.4: Lindberg, *Corrente*, progresión principal de 7 acordes simétricos de 12 notas, cc. 1-60.

La distribución de los acordes en el espacio también siguen un patrón claro. Se aislan y seleccionan las primeras notas de cada uno de los acordes que conforman la chacona en *Corrente*. Se obtiene la siguiente línea de bajo: Mi bemol - Si bemol - Fa sostenido - Si bemol - Sol # - Re - Mi bemol establece una especie de plan tonal de la composición, aunque en la chacona (a diferencia del pasacalle) la progresión de la línea de bajo no se recicla.

Acordes E F G A

The musical score is divided into three systems, each containing multiple staves. The first system (measures 32-34) shows a piano part with a complex, layered texture. The second system (measures 35-37) shows a more active piano part with 'secco' and 'molto f' markings. The third system (measures 38-40) continues the layered texture with 'cresc.' and 'molto f' markings. The score is written for piano and orchestra, with various dynamics and articulations.

Ejemplo 7.12: Lindberg, *Corrente*, estratificación formal mediante procesión de acordes, cc. 32-34.

La culminación de estos procedimientos y técnicas es la creación de la gran forma mediante la yuxtaposición de áreas y bloques. Es el mismo proceso que se da en obras posteriores como en *Feria. Corrente* es una obra dividida en tres secciones o movimientos sin interrupción. Cada movimiento es subdividido en secciones caracterizadas por un cierto tipo de textura. En obras posteriores, cada textura será relacionada con un tema o identidad. Según Ilka Oramo²⁵, en *Corrente*, la música es más abstracta y se basa sobre todo en gestos orgánicos organizados en tres tipos principales de texturas: loops, corales y canons. Cada una de las 16 secciones contienen al menos un ciclo completo de chacona.

Movimiento 1	Compás		Tempo
Introducción	1	11	63
Loops I	12	34	63
Loops II	35	52	96
Coral I	53	60	72
Movimiento 2			
Canon I	61	73	72
Canon II	74	48	108
Canon III	85	88	
Canon IV	89	92	168
Coral II	93	118	108
Coral III	119	134	72
Mov. Lento	135	149	54
Movimiento 3			
Canon V	152	165	72
Canon VI	165	172	72
Obstinato	184	210	72
Coral IV	211	222	72
Coral V	223	230	72

Tabla 7.5: Lindberg, *Corrente*, esquema formal. Fuente: Ilka Oramo

Corrente es el primer ejemplo de utilización consciente del proceso orgánico completo de técnicas y procedimientos asociado al principio de chacona. La novedad principal respecto a obras anteriores es la asociación clara de una identidad, casi temática, con cada acorde de la chacona. Asimismo, las identidades son, a partir de ahora, más un tema atomizado que un gesto. Están articulados y son reconocibles así como diferenciables entre sí por sus características propias. Los procedimientos utilizados por Lindberg en *Corrente* son la base sobre la cual desarrolla una buena parte de las técnicas y procedimientos en obras posteriores y es por tanto, una obra fundamental para entender las estructuras que se presentan en *Feria*.

²⁵ Cfr., ORAMO, Ilka, “Chaconne principle and form in the music of Magnus Lindberg”, *op. cit.*, p. 3.

7.5. *Feria*

7.5.1. Lenguaje musical en *Feria*: características principales

Feria fue completada en el verano de 1997 y estrenada por la Finnish Radio Symphony Orchestra dirigida por Jukka-Pekka Saraste en el marco del festival de los Proms el 11 de Agosto de 1997 en el Royal Albert Hall de Londres. Lindberg describe su obra como festiva, tal como sale reflejado en las notas introductorias del autor en la edición impresa de la partitura: “La palabra *Feria* es un vocablo español que designa un festival al aire libre o fiesta, y dicha exuberancia está expresada en la obra [...] las fanfarrias de trompetas del inicio que conforman un motivo recurrente de la obra, anuncian un vivaz espectáculo en público”²⁶.

El análisis de *Feria* se centra en las cuestiones planteadas por la aparición del término que acuña Lindberg como “identidad musical-personaje”²⁷. Es este un elemento esencial, pero no el único, en el estilo orquestal tardío de Lindberg, en el que “busca una suerte de nuevo clasicismo”²⁸. Una de las características es su decisión “de abandonar la escritura gestual (*Marea, Joy*) a favor de una mayor continuidad”²⁹. Las texturas en *Feria* son un medio para la identificación de la organización estructural: identidades y formas de bloques. Es por ello que el análisis de *Feria*, se centrará en la manera en que las identidades (como resultado superestructural de una estructura primaria ya comentada basada en los acordes de 12 sonidos y hexacordos) se yuxtapone en bloque a través de una reconsideración y relectura de la técnica de chacona y todo ello relacionado con el concepto de identidad.

En un ciclo completo de la chacona, cada área proporciona materiales de notas y alturas para un determinado pasaje en la música. En tales pasajes, los objetos que constituyen el área, a saber, la escala, los dos hexacordos dentro de la escala y la serie de armónicos modificadas, están tan fuertemente presentes que, en principio, el pasaje se puede decir que se compone de ellos más que a partir de ellos³⁰.

²⁶ LINDBERG, Magnus, *composer's note. Feria study score*, Boosey and Hawkes, 1999: “The word *Feria* is Spanish for an outdoor festival or fair, the exuberance is alluded to in his work [...] the trumpet fanfares which are a recurring motive of the piece, herald a lively public spectacle”.

²⁷ SZENDY, Peter, “interview with Magnus Lindberg”, *Magnus Lindberg, op. cit.*, p.12: “The way in which Witold Lutoslawski manages to personify thematic work into true characters [...] I like the work to have a direction, a development, an evolution between the beginning and the end”.

²⁸ *Ibid.*, pp. 12-13: “My concepts are comparable to those of tonal thought: I think of music in terms of tensions, of relationships of suspension [...] in favour of static structures which are more concerned with isolated moments. [...] I willingly own up to this sort of classicism, if that means accepting tensions and a narrative character as components of writing”.

²⁹ *Ibid.*, p. 16: “Kinetiks, *Marea* or *Joy* are still marked by a highly gestural writing which I abandoned with *Corrente* in favour of a greater continuity”.

³⁰ CASTRÉN, Marcus, *op. cit.*, p. 3: “In a complete cycle of the chaconne, each area provides pitch materials for a certain passage in the music. In such passages, the objects constituting the area, namely the wide scale, the two hexachords within the wide scale and the modified harmonic series, are so

Lindberg desarrolla una idea musical única y las identidades musicales se transforman en distintos niveles de complejidad. Este proceso genera las variaciones en la textura y, a la vez, mantiene las características de la idea original sobre la cual se elaboran las variaciones texturales. Los procesos de composición de Lindberg, el timbre, la orquestación, el registro, la textura y la actividad rítmica se pueden relacionar con una idea generadora única que determina la estructura general de la composición. *Feria* sintetiza y resume todos los aspectos musicales antes mencionados propios de Lindberg:

- La forma de chacona.
- Los sistemas armónicos basados en hexacordos y acordes de 12 notas.
- La reconsideración del motivo musical como elemento primario.
- Las formas en bloque heredadas de Stravinsky.

Es importante para comprender la evolución que se observa de *Corrente* a *Feria*, considerar el punto de vista de Lindberg sobre el estilo y la evolución de su propio lenguaje: “Veó mi obra como una continua travesía [...] Nunca he pensado que una pieza represente completo y radical inicio. [...] Incluso en el caso que la composición siga teniendo un aspecto de investigación [...] una continuidad orgánica permanece entre las obras”³¹. *Feria* debe ser considerada como el más perfecto ejemplo de esta idea, ya que se vuelven a aspectos de *Joy*, integran elementos de *Arena*, pero anuncian estructuras y sonoridades utilizadas más adelante en *Cantigas*. La pieza continúa la senda expresiva, tomada por *Aura* y *Arena*, en los siguientes aspectos:

- El mundo sonoro se mueve en un registro amplísimo: desde secciones transparentes de música de cámara hasta tuttis de sonoridad amplísima³².
- La base para la forma local de la pieza es un ciclo de carrusel de identidades, cada una enfatizando parámetros musicales diferentes, con la transformación gradual de texturas.
- Se da una mayor importancia al aspecto melódico.
- Predominio de texturas ricas y complejas diferenciando funciones.

strongly present that in principle the passage can be said to be composed of them rather than out of them”.

³¹ SZENDY, Peter, “interview with Magnus Lindberg”, *Magnus Lindberg, op. cit.*, p.16: “I view my work as a continuous journey [...]. I have never thought that a new piece represented a radical new departure [...] Even if a composition is still a matter of research, [...] an ‘organic’ continuity exists between the works”.

³² Esta es una técnica utilizada en el primer movimiento de *Aura* donde alterna secciones tutti con otras secciones de una muy reducida orquestación incluso escritas para un solo instrumento solista. La densidad es un parámetro que está utilizado conscientemente y forma parte la orquestación y densidad del gran plan formal que muestran las partituras de Lindberg recientes.

Asimismo, en un plano algo más secundario, debe destacarse el sentido de continuidad y direccionalidad: la pieza se construye y se direccionaliza hacia un clímax donde se da el predominio de una o dos alturas de especial relevancia o importancia en la obra. Ejemplos de esta técnica se ven claramente en la estructura de *Joy* (cuya nota recurrente es Do), *Aura* (Re) o *Feria* (Reb y Sol). La aparición de puntos culminantes claros, vienen definidos por un tipo de comportamiento definido por “el refuerzo de una progresión armónica que coincide con la llegada a un punto culminante, por la eliminación y simplificación de la actividad textural”³³. Esta técnica ha sido y es utilizada de manera recurrente por Lindberg, pero especialmente en piezas del periodo que comienza con *Arena* y continua con *Feria*, *Cantigas* o *Parada*. Este proceso se ve reforzado por la emergencia de las grandes líneas melódicas, cantinelas que ofrecen una nueva dimensión no presentada antes. En la mayoría de las piezas compuestas después de *Feria*, como son *Fresco* y *Cantigas*, este elemento expansivo melódico ha vuelto a desaparecer en favor de tuttis más amplios y poderosos que actúan como momentos climáticos. En piezas posteriores de Magnus Lindberg como *Expo* o *Al largo* la estructura de un solo movimiento, ha desaparecido al ser estructuradas como obras que constan de movimiento separados claramente con pausas, afectando por tanto este hecho a los procesos y estrategias macroformales.

Feria es junto con *Arena*, una pieza con la que comparte muchos puntos en común y marca un punto de inflexión en la música orquestal de Lindberg. Es su obra más accesible debido a la profusión de melodías claramente definidas y claras células rítmicas, que son sometidas a diferentes tipos de procesos de desarrollo. Estas características se desarrollan en la mayoría de piezas compuestas tras *Feria* como *Cello Concerto* (1999), *Parade* (2001), *Corale* (2002), *Clarinet Concerto* (2007), *Violin Concerto* (2009) o *Expo* (2010).

Esta prominencia en las transformaciones temáticas y el uso de elementos melódicos en *Feria*, hace que se les conceda un especial énfasis en el enfoque analítico. Se precisa de una descripción detallada de los elementos que forman cada una de las identidades individuales, así como el proceso y las técnicas utilizadas por Lindberg en el manejo de los diferentes desarrollos, transformaciones y procesos dentro de una idea global de yuxtaposición de bloques.

³³ Cfr., CHOLLETON, Jean-Pierre, “Time and Force (*UR* and *Kraft*)” en Magnus Lindberg, *op. cit.*, p. 44: “Reinforcement of a progression coinciding with the arrival at a climatic or end point, by elimination and simplification of the textural activity”.

7.5.2. Técnicas y estrategias microformales de composición en *Feria*

7.5.2.1. Nivel microformal. Identidades y armonía

En *Feria* se encuentran los ejemplos más claros y transparentes, incluso pedagógicos, de las técnicas de composición más importantes utilizadas por Lindberg, lo que demuestra un tratamiento altamente desarrollado de muchas de las técnicas de composición y los recursos que le han preocupado desde la década de 1980. El siguiente análisis trata de explicar la relación entre la microestructura (caracterizado por el uso de identidades y de las variaciones locales) con la macroestructura y el uso de formas de bloque y transformación de la materia con el fin de crear variaciones texturales. El sentido gradual de la direccionalidad dentro de una estructura compartimentizada (flujo narrativo más dinámico de los acontecimientos) se crea usando la oposición de bloques cada uno de ellos presentando una identidad musical, integrándose en el bloque, logrando así un sentido más firme de la dirección hacia una meta armónica.

Un aspecto importante en la música de Lindberg escrita desde 1992 hasta hoy en día es la segmentación de la textura en conjuntos más pequeños, o de células, lo que le permite trabajar con materiales precisos. Es lo que Lindberg denomina “identidades”:

Desde 1985 mi principal interés ha sido trabajar en los conceptos armónicos, en parte basados en las ideas de la teoría de conjuntos, es decir, la idea de agrupar campos en clases y trabajar con ellos como entidades armónicas [...] Un objeto musical siempre tiene su propio comportamiento rítmico, comportamiento armónico, algunos aspectos tímbricos y la cuestión de cómo estos objetos se transforman en otros. [...] Trabajo con arquetipos musicales muy claros [...] ³⁴.

Lindberg en *Feria* crea una textura con “continuidad narrativa” mediante el uso de identidades, células con cualidades definidas por estos parámetros:

- El contenido de alturas (teorías de conjunto de Forte y Babbitt). Las identidades se definen por una armonía interna que proviene de un hexacordo con su colección propia de alturas y propiedades interválicas exclusivas.
- Intervalo principal o predominante
- Los motivos o la forma en el gesto (puntuaciones ascendentes, melismas, florecientes, etc.).
- Cualidades rítmicas y tímbricas así como de registro.

³⁴ MAKELA, Tomi, “Magnus Lindberg changing style”, *Finnish Music Quaterly*, vol. 3, 1992, p. 46-47: “Since 1985 My main interest has been to work on harmonic concepts, partly based on the ideas of the Set theory, i.e. the idea of grouping pitches into classes and working with them as harmonic entities [...] A musical object always has its own rhythmic behaviour, harmonic behaviour, some timbrical aspects and the related question of how these objects get transformed into others [...] I am working with quite clear musical archetypes [...]”.

MATERIAL A. Compases 1-21.

- a1. Identidad principal. De estilo fanfarria, los motivos siempre se asocian con las trompetas y los instrumentos de viento, creando una mezcla muy colorida de los timbres. Se definen por patrones descendentes rápidos y compactos, con un uso prominente del intervalo clase 1 (semitono) en compases irregulares y generalmente de textura monofónica (una sola línea doblada en la octava). El hexacordo básico tiene un ámbito de una cuarta aumentada interpretado por maderas y trompetas.



Ejemplo 7.13a: Lindberg, *Feria*, identidad Aa1, maderas, cc. 1-2.



Ejemplo 7.13b: Lindberg, *Feria*, identidad Aa1, vector interválico (0,2,3,4,5,6) 6-2B.

- a2. El material auxiliar en esta identidad se caracteriza por la otra figuración de tipo fanfarria: colecciones de arpeggios de tres notas ascendentes (un tritono y una quinta perfecta, que contrastan con el cromatismo cerrado de a1) con propiedades octotónicas.



Ejemplo 7.14a: Lindberg, *Feria*, identidad Aa2, trompetas, cc. 10-13.



Ejemplo 7.14b: Lindberg, *Feria*, identidad Aa2, vector interválico (0,1,3,4,6,7,9) 7-31.

- a3. Célula de cuatro notas cromáticas-obstinato en movimiento descendente-variación de a1.

Violines 1 y 2, measures 10-15. The score features a descending chromatic cell of four notes, repeated with variations. Dynamic markings include *f* (forte) and *pizz.* (pizzicato).

Ejemplo 7.15: Lindberg, *Feria*, identidad Aa3, violines 1 y 2, cc. 10-15.

- a4. Acorde de doce notas, con cualidades espectrales construido sobre la técnica de la fundamental virtual ascendiendo gradualmente desde el bajo (asociado siempre con las cuerdas).

Full string section and piano, measures 16-19. The score illustrates a twelve-note chord with spectral qualities, constructed through a technique of ascending virtual fundamentals. The piano part (Pno.) and string sections (V.I., V.II, Vla., Vc., Db.) are shown with various musical notations and dynamic markings including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo).

Ejemplo 7.16: Lindberg, *Feria*, identidad Aa4, cuerda completa, cc. 16-19.



Ejemplo 7.17: Lindberg, *Feria*, identidad Aa4, serie de armónicos con fundamental en Re.

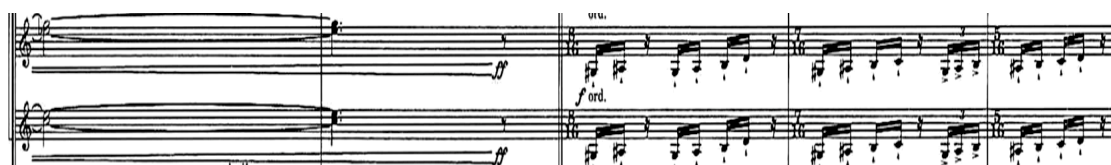


Ejemplo 7.18: Lindberg, *Feria*, identidad Aa4, reducción armónica cc. 18-19.

MATERIAL B. Compases 22-33.

Una idea contrastante, fragmentada y de carácter transicional con el material organizado en forma aditiva creando un mosaico de grupos de dos a cinco notas. La articulación es *staccato* con separaciones breves. El intervalo predominante es semitono y tono con intervallos de tercera utilizados con menor frecuencia.

-b1.



Ejemplo 7.19a: Lindberg, *Feria*, identidad Bb1, violas y violines 2, cc. 20-24.

-b2.



Ejemplo 7.19b: Lindberg, *Feria*, identidad Bb2, violines 1, cc. 26-27.

-b3.



Ejemplo 7.19c: Lindberg, *Feria*, identidad Bb3, violas y cellos, cc. 29-31.

b1.

b2 y b3.



Ejemplo 7.19d: Lindberg, *Feria*, identidades Bb1, vector interválico (0,2,3,4,6,7) 6-Z10 y (0,1,4,5,7,8) 6-Z19.

MATERIAL C. Compases 33-37.

Sujeto expresivo contrastante para oboe solo, mostrando cualidades melódicas y líricas. Es la única identidad con la articulación *legato* en toda la pieza y siempre sigue un patrón preciso melódico: rápidos arabescos como contornos seguidos de notas sostenidas en texturas estáticas. Tiene un carácter estable en agudo contraste con las identidades anteriores.

Ejemplo 7.20a: Lindberg, *Feria*, identidad C, oboes, cc. 33-37.

Ejemplo 7.20b: Lindberg, *Feria*, identidad C, vector interválico (0,2,3,4,6,7) 6-Z46.

El contenido interválico predominante es de terceras mayores mezcladas con terceras menores, por lo que el conjunto armónico es relativamente consonante. El contenido interválico, y los tonos de esta identidad, siempre son fijos, con su propio fondo armónico formado por intervalos de terceras. La textura es homofónica.

Ejemplo 7.20c: Lindberg, *Feria*, identidad C, trompas, reducción armónica cc. 33-34.

Capas y cascadas de quintas justas creando una textura polifónica densa en tiempos y pulsos regulares. Esta identidad tiene un papel muy importante en la pieza, ya que actúa como enlace entre los diferentes materiales en las secciones de desarrollo en el futuro. Siempre se asocia con un trémolo rápido o destellos de fusas. Esta apertura repentina de texturas saturadas en vistas sorprendentes y radiantes de quintas abiertas es uno de los procedimientos armónicos más recurrentes en la música de Lindberg desde 1990 (primera aparición en *Joy*). El total cromático se expone aquí en dos colecciones hexacordales de tres células creando una red de séptimas disminuidas con propiedades octotónicas: dos colecciones de escalas octotónicas, la primera completa e incompleta la segunda. Debido a las cualidades acústicas del intervalo de quinta perfecta, el resultado auditivo está exento de aridez.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The first system includes dynamic markings such as *ord.*, *p*, *ord.*, *p*, *ord.*, *p*, *ord.*, and *p*. The second system includes the marking "(div. in 2)". The music features a mix of single notes, chords, and arpeggiated figures.

383

MATERIAL E. Compases 45-49.

Loops y obstinatos creados por lo general mediante yuxtaposición vertical de tres o cuatro capas de contrapunto polifónico libre. Hay un mayor uso de líneas horizontales (interválicas) que estructuras armónicas verticales en este bloque. Las voces están relacionadas unas con otras mediante el uso de gestos similares (de tipo minimalista) con intervalos comunes (terceras menores segundas, mayores y menores) así como la línea de contorno bien similar: las células de segundas mayores y menores en fusas, seguidas de notas sostenidas largas. El material auxiliar (e3 y e4) es menos elaborado. Se compone de obstinatos con acentos en contratiempo, compartiendo el mismo contenido interválico de segundas menores y terceras menores.

-e1.



Ejemplo 7.22a: Lindberg, *Feria*, identidad Ee1, corno inglés, cc. 48-49.

-e2.



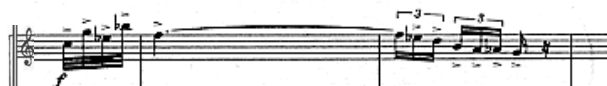
Ejemplo 7.22b: Lindberg, *Feria*, identidad Ee2, chelos, cc. 48-49.

-e3.



Ejemplo 7.22c: Lindberg, *Feria*, identidad Ee3, clarinetes y violas, cc. 45-47.

-e4.



Ejemplo 7.22d: Lindberg, *Feria*, identidad Ee4, trompeta1, flautas y oboes, cc. 44-46.



Ejemplo 7.22e: Lindberg, *Feria*, identidad E, vector interválico (0,1,4,5,7,8) 6-Z19.

MATERIAL F. Compases 50-54.

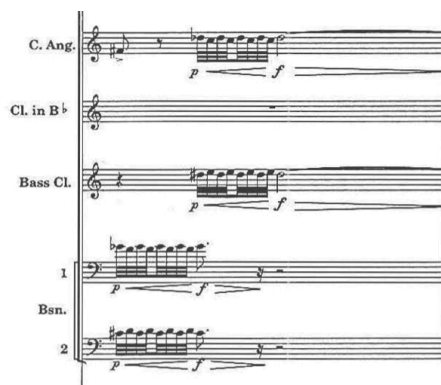
Acordes en movimiento contrario con un fuerte sentido de resolución. Grandes bloques de escalas se mueven en quintillos en movimiento contrario. Seis instrumentos con contenido intervalo consonante de segundas mayores y terceras menores en un compás regular. Esto es seguido por el material desordenado auxiliar: yuxtaposición de células rítmicas (*staccato*) de carácter repetitivo y obstinado. Esta identidad crea una sensación cadencial fuerte debido a la utilización de un gesto muy resolutivo: figura descendente en un contexto armónico diatónico de acordes de cuatro notas, creando la sensación de resolución consonante.

-f1.

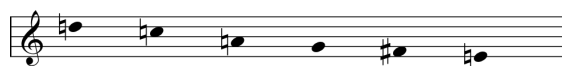


Ejemplo 7.23a: Lindberg, *Feria*, identidad principal Ff1, maderas, c. 50.

- f2.



Ejemplo 7.23b: Lindberg, *Feria*, identidad auxiliar Ff2, maderas, c. 52.



Ejemplo 7.23c: Lindberg, *Feria*, identidad F, vector interválico (0,1,4,5,7,8) 6-Z39.

La armonía en *Feria* no se basa exclusivamente en conjuntos definidos por hexacordos con propiedades interválicas específicas. La organización armónica en *Feria* se obtiene también por la definición de ciertas reglas que se programan con ayuda de sistemas y programas informáticos permitiendo a Lindberg generar transformaciones y relaciones armónicas adicionales tal como explica el propio compositor: “No hay duda de que las herramientas que he desarrollado para la composición asistida por ordenador me permiten, mediante reglas bien definidas, generar transformaciones armónicas que hubieran sido bastante difíciles de calcular a mano”³⁵.

Desde la composición de *Kraft*, Lindberg ha utilizado el software de ordenador para generar y analizar sus materiales armónicos. El material de alturas es producido por los programas que simulan aspectos de la teoría de conjuntos de Allen Forte. Define las reglas, obtiene campos armónicos distintos pero relacionados y reduce enormemente la cantidad de trabajo pre-composicional del compositor para concentrarse en los aspectos más complejos de la estructura y la orquestación. Las texturas resultantes están más cerca de la concepción armónica y consonante de *Arena* que de los aspectos disonantes en *Aura*.

Concretamente en *Feria*, se hace uso de dichas herramientas informáticas para organizar la estructura general. Dicha estructura está dominada por el intervalo de tercera menor-mayor y sus acordes asociados o relacionados con los intervalos (Séptimas aumentadas cuartas disminuidas, quintas aumentadas, etc.). Son el elemento unificador. El compositor ha basado a menudo sus obras recientes en la relación de un solo intervalo. *Cantigas* es un buen ejemplo de este proceso: todo el material se basa en la concatenación de quintas justas.

En *Feria* las terceras menores, cuartas aumentadas y séptimas disminuidas son la base armónica de todas las identidades, no sólo en la organización interna de los conjuntos, sino también en el movimiento horizontal de la música. Hay muchas redes de terceras, cuartas y séptimas en varias identidades. Magnus Lindberg construye una red de terceras que se convierten en el intervalo unificador de todas las identidades en *Feria*.

³⁵ SZENDY, Peter, “interview with Magnus Lindberg”, *Magnus Lindberg, op. cit.*, p. 23: “There is no doubt that the tools I have developed for computer-assisted composition enable me, using well defined rules to generate harmonic transformations which it would be fairly difficult to calculate by hand”.

Red de Terceras -Intervalo unificador de todas las identidades en *Feria*

Identidad a1.



Hexacordo-gama armónica.



Grupos –células de terceras M-m.



Ejemplo 7.24: Lindberg, *Feria*, identidad A, hexacordo, red de terceras.

Identidad b1.



Hexacordo-gama armónica.



Grupos –células de terceras M-m.



Ejemplo 7.25: Lindberg, *Feria*, identidad B, hexacordo, red de terceras.

The musical score for the 'espressivo' section is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'espressivo'. The score includes a series of notes with various articulations, including slurs and accents. A 'f' (forte) dynamic marking is present. The score is divided into measures by vertical bar lines. Below the staff, there are some markings that appear to be '6' and '5', possibly indicating fingerings or measure numbers. The score ends with a double bar line.

Hexacordo-gama armónica

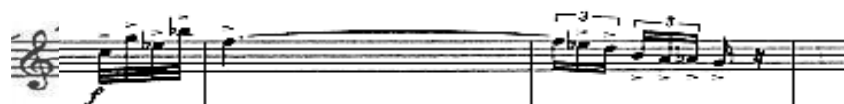
Grupos –células de tercetas M-m.

Hexacordo-gama armónica

Grupos -células de terceras M-m.

388

Identidad e4.



Hexacordo-gama armónica



Grupos –células de terceras M-m.

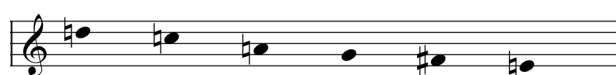


Ejemplo 7.28: Lindberg, *Feria*, identidad E, hexacordo, red de terceras.

Identidad F



Hexacordo-gama armónica



Grupos –células de terceras M-m.




Ejemplo 7.29: Lindberg, *Feria*, identidad F, hexacordo, red de terceras.


Relaciones armónicas más complejas se consiguen por yuxtaposición de terceras menores, creando una expansión del mundo sónico con amplias redes de cuartas aumentadas y séptimas disminuidas destacando la comunalidad interválica (de terceras) entre las identidades. Es muy interesante notar la ausencia de séptimas disminuidas armónicamente estructurales dentro de la identidad C (lírico-melódica) con sus etéreas quintas aumentadas y terceras mayores con insertos de cuarta aumentada. Una ausencia similar se produce en la identidad F, pero en este caso Lindberg no está interesado en el manejo de esta identidad a nivel armónico, sino en la manipulación y el uso de sus aspectos rítmicos.

Red de Séptimas disminuidas- Intervalo auxiliar unificador de todas las identidades en *Feria*.


-a1.





-a2.



-B.



-D.

-E.




Tabla 7.6: Lindberg, *Feria*, red auxiliar de séptima disminuida como agente unificador de identidades.

Las identidades o más exactamente su contenido armónico, son parte de una superestructura que consta de acordes de doce notas. Los acordes de doce notas contienen todas las notas cromáticas de la escala temperada. Aunque habían sido anteriormente utilizados por los compositores de la Segunda Escuela de Viena y compositores serialistas (así como Scriabin y Ives), este procedimiento armónico no se utilizó con independencia real de las técnicas serialistas hasta la aparición del compositor polaco Witold Lutoslawski. En *Feria* Lindberg construye el contenido armónico de las identidades con aspectos concretos de técnicas de acordes de doce notas. Muchas de estas técnicas se asemejan a las técnicas compositivas utilizadas por Lutoslawski³⁶.

-Restricción de tipos de intervalos. Se construyen con uno o dos (raramente tres) tipos de intervalo. En el siguiente ejemplo que corresponde con una de las varias apariciones a lo largo de la obra del elemento a1, el contenido de intervalos principal está formado por terceras menores (o su equivalencia en forma de intervalos de sextas mayores).

The image shows a musical score for a string section, labeled VI.I, VI.II, Vla., Vc., and Db. The score is in 4/4 time and features a complex, dense texture with many beamed notes and dynamic markings like 'ff'. The music is characterized by a predominant interval of minor thirds (or their equivalent, major sixths).

Ejemplo 7.30: Lindberg, *Feria*, acorde con intervalo predominante 3ªM-m, cuerdas, cc. 334-335.

³⁶ Para obtener más información: RAE BODMAN, Charles, *The music of Witold Lutoslawski*, op. cit., y STUCKY, Steven, *Lutoslawski and his music*, op. cit.

- Uso de dos grupos de acordes de seis notas (hexacordos) con propiedades simétricas generando un acorde de 12 notas. El ejemplo corresponde a la última aparición (en grandes bloques de sonido) de la identidad C, reducido sólo a su contenido armónico-interválico: Terceras mayores- quintas aumentadas creando un acorde de doce notas.

362 $\text{♩} = 48$

Ejemplo 7.31a: Lindberg, *Feria*, cc. 362-366.

Ejemplo 7.31b: Lindberg, *Feria*, reducción armónica, hexacordos complementarios, cc. 362-366.

-Uso de acordes “Latentes” de doce sonidos³⁷. El uso explícito de tales construcciones armónicas complejas es muy limitado en *Feria*. Lindberg prefiere centrarse en las construcciones de acordes de seis y ocho notas. Un buen ejemplo en el manejo de esta técnica es el tratamiento armónico del material C, donde las armonías de seis notas corresponden con el material melódico en el oboe (la identidad C), haciendo uso de las alturas restantes del total cromático para el acompañamiento o fondo textural.

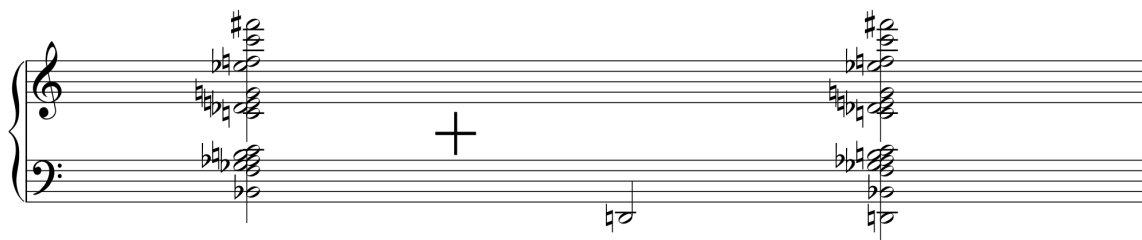
Ejemplo 7.32: Lindberg, *Feria, Feria*, identidad C, cuerdas, reducción armónica cc. 33-37.

-Deducción de fundamentales virtuales en un acorde de doce notas creado con restricciones interválicas (uno o dos intervalos). El siguiente acorde de doce notas, (a4 material auxiliar), sólo cuenta con el intervalo de clase 3 (terceras mayores y/o sextas menores) con una fundamental virtual establecida sobre Re, reduciendo o eliminando la disonancia implícita en su contenido.

Ejemplo 7.33: Lindberg, *Feria, a4*, acorde con fundamental virtual en Re grave, cuerda, cc. 63-64.

³⁷ Lutoslawski creó esta técnica para crear texturas manejables basadas en densos agregados de doce notas. Consiste en la presentación de la colección completa en diferentes agregados armónicos con la consecuencia de que un acorde no aparece por completo en su dimensión vertical, sino en diferentes capas.

Acorde de 12 notas Inarmonicidad	Fundamental virtual añadida	Acorde de 12 notas con nuevas propiedades de armonicidad
-------------------------------------	--------------------------------	--



Ejemplo 7.34: Lindberg, *Feria*, acorde con fundamental virtual, reducción armónica, cc. 63-64.

- Ordenamiento de Alturas en acordes de doce notas según el orden de los armónicos naturales. Por lo general, esta técnica aparece en Lindberg con el fin de crear acordes muy consonantes en los puntos climáticos. Este es un aspecto muy interesante de la música reciente del compositor, donde en los momentos climáticos más intensos prefiere colocar sonoridades consonantes, resolutivas, en lugar de complejas y difíciles construcciones armónicas disonantes. Este tipo de acordes se asemeja a los acordes de Messiaen “de resonancia”³⁸ y Lindberg los utilizó por vez primera en *Joy*, siendo explotadas posteriormente en similares formas expresivas en *Aura*, *Arena*, *Feria*, *Cantigas y Seht die Sonne*.



Ejemplo 7.35: Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical*, ejemplo 208, acorde de resonancia.

³⁸ Cfr. MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, trad. Daniel Bravo, Madrid, Leduc, 1993, ejemplo 208: “El acorde de la resonancia consta de casi todas las notas perceptibles en lo que sería la resonancia de un do grave”.

7.5.2.2. Nivel microformal. Técnicas de variación aplicadas a identidades

Un intento de comprender el concepto de Lindberg de la forma y estructura en *Feria* debe basarse en dos ideas principales: la transformación y el conflicto dado por el uso de formas en bloque, basadas en motivos muy precisos: “La idea de un proceso continuo me interesa poco ahora [...] prefiero trabajar con bloques claros [ladrillos], con relaciones locales de más definición”³⁹.

La consecuencia más importante de la utilización de ideas fijas relacionadas con armonías de doce notas representadas por identidades, es la planificación y puesta en marcha de una pieza entera por la oposición y la gradual transformación de bloques de material (las identidades). Este concepto de interacción entre la forma y la armonía se basa en estructuras similares desarrolladas e inventadas por Stravinsky.

Stravinsky articuló la estructura de algunas de sus obras por medio de la creación de identidades (motivos cortos de un compás, como en *Symphonies*), que se entrecruzan de tal manera que producen un patrón de repetición de formas, no idénticas. Una variedad de bloques musicales contrastantes, caracterizados individualmente por una idea principal o identidad, producen la formación del material principal de la obra. Los modelos estructurales de estas obras han proporcionado la inspiración y bases sobre las cuales crear similares estructuras en destacados autores y obras del pasado siglo XX como en *Jeux* de Debussy, *Amériques*, *Arcana* de Varèse o *Chronochromie* de Messiaen.

En *Feria*, cada bloque está unido a su propia identidad y está claramente articulado en términos de timbre, orquestación, ritmo, actividad textural y armonía. Aunque las identidades principales no se manejan con un propósito de obtención de una direccionalidad lineal, el ciclo de rotación siempre está siendo transformado en su actividad en la superficie, obteniendo así un procedimiento insólito y que debe considerarse una novedad y una evolución de las técnicas de yuxtaposición empleadas por Stravinsky, Varèse o Stockhausen. Se consigue una sensación de movimiento y direccionalidad y al mismo tiempo un estatismo en dicho movimiento. El uso de un carrusel de identidades definidas por acordes de 12 sonidos, es una consecuencia directa de la aplicación de las técnicas de chacona.

³⁹ SZENDI, Peter, “interview with Magnus Lindberg”, *Magnus Lindberg, op. cit.*, p. 24: “The idea of continuous process interests me a lot less now [...] I prefer working with bricks, with more defined and local relationships”.

Lindberg establece un ciclo de bloques de materiales (carrusel o ciclo de rotación de identidades) de diferentes cualidades (contrastes) con un especial énfasis en un aspecto constructivo único. cada bloque posee una identidad o grupo de identidades con características únicas. La estructura resultante se compone tanto de la repetición local de identidades, que continuamente se recombinan para formar nuevas cualidades texturales y actividades dentro de los bloques, como por la repetición (como el carrusel o el ciclo de rotación) y transformación de los bloques en toda la obra. Según las funciones que adopten, los bloques se dividen en:

- Los claramente reconocibles, incluso declamatorios, que dominan la textura sin dificultad. Material A, B y D.
- Los bastante volátiles, fáciles de confundir con muchos de los elementos auxiliares o de acompañamiento. Material E y F.
- Melódicos, más ligeros en la actividad textural, en contraste con las otras identidades. Identidad C.

Estos roles claros tienen profundas ramificaciones en la estructura general de toda la pieza, utilizando las identidades A, B y D como base para la evolución y desarrollo de gran parte del material posterior de la obra mientras que el grupo de identidades F se mantienen con sus cualidades volátiles y confusas. Utilizando diferentes tipos de variaciones y técnicas de síntesis, estas diferencias se amplían hasta que una nueva identidad se crea con los elementos del primer bloque y el segundo.

Las principales técnicas de desarrollo presentado en *Feria* están cerca de los que aparecen en un trabajo anterior: *Arena*. Las técnicas de transformación que aplica Lindberg son variadas y sofisticadas. Se basan en yuxtaposiciones verticales, hibridaciones, metamorfosis y mutaciones de tipo escalar o/y interválico, aumentando exponencialmente así las posibilidades de narratividad en sus obras. Lindberg introduce en *Feria* un tipo de procedimiento relacionado con la yuxtaposición que aúna el sentido no direccional, estático, sin necesidad de resolución, junto con un sentido claro de continuidad narrativa: la yuxtaposición melódico-horizontal, o colocación de una identidad detrás de otra. Se enfatiza uno de los elementos (el intervalo o el ritmo) en común entre dos identidades que son confrontadas una tras otra. Lindberg utiliza la yuxtaposición armónica-vertical, para crear conflicto y complejidad textural, polifónica de un modo similar a como Messiaen utilizaba este recurso.

- 1) Síntesis e hibridación.

-A) Separación de las células de su contexto original para el desarrollo independiente.

-a1) Un intervalo es aislado, enfatizado, claramente reconocible y se introduce en los patrones rítmicos presentados en una identidad anterior (claramente reconocible). En este ejemplo (*Feria*, compás 102) se muestra la tercera menor aislada como base para la construcción de la sección de desarrollo de compases 95 a 114 en un modo cercano a la forma toccata. Las células rítmicas corresponden al material E.



Ejemplo 7.36: Lindberg, *Feria*, violines 1, cc. 102-104.

-a2) Un intervalo es aislado e introducido en unidades rítmicas estáticas de otra identidad. En el siguiente ejemplo (cc. 83-85) las terceras mayores y cuartas aumentadas de la identidad C son desarrolladas, pero con elementos rítmicos y texturales de la identidad F (quintillos y bloques masivos se mueven en homofonía).

83

Ejemplo 7.37: Lindberg, *Feria*, maderas, cc. 83-85.

-B) Incorporación de estas células (aisladas de su contexto original) en nuevos tratamientos extensos introducidos más tarde en la pieza. En este ejemplo las quintas (la identidad D) se establecen primero y luego se desvanecen formando elementos rítmicos libres.



Ejemplo 7.38: Lindberg, *Feria*, clarinete bajo, cc. 211-214.

-2) Variación clásica. Extensión a través de la repetición, expansión o retracción de las células de la identidad principal. En *Feria* y *Arena* el compositor cuenta con una especial voluntad de hacer volver una y otra vez a las identidades a través de varios procesos de transformación haciendo uso de esta técnica.

En trabajos anteriores (*Aura*, *Marea*, etc.) Lindberg evita repeticiones o reprises de cualquier tipo. En *Feria*, como consecuencia de la utilización de los ciclos de rotación de las identidades o carruseles, el material puede retornar y lo que es más importante, puede retornar sin que ello sea perceptible, aportando variedad y sentido de crecimiento sin que ello esté realizándose por desarrollo propiamente dicho. Esto es demostrado debido a una circunstancia que anula una posible simbología con procedimientos similares de épocas anteriores como puede ser el romanticismo y la variación desarrollada: las armonías en *Feria* son estáticas. Las distintas recapitulaciones o reprises de las identidades permanecen en las mismas alturas y con las mismas armonías durante toda la pieza o en la gran mayoría de ella. Se crea por tanto la ilusión de cambio y movimiento aportada por la variación y reprise sin que nada se mueva realmente. Si se utiliza una simbología, se podría decir que el oyente está en un coche (*Feria*) parado dentro de una caja donde en las paredes se proyectan imágenes de distintos paisajes. No se avanza realmente, sino que lo que cambia es

Es el elemento principal utilizado para dar variedad y fantasía en los reprises. Aunque hay muchos ejemplos de recapitulaciones de la colección completa de identidades (A-B-C-D-E-F), se ha seleccionado algunas recapitulaciones de la clase Aa1, Bb1 y C debido a su recurrencia e importancia en la composición.

Identidad al-reprises y recapitulaciones.

cc. 126-129.

1
Tpt. in C 2
3

pp f

This musical score shows three staves for Tpt. in C 2. The first staff (1) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (2) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (3) has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The first staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of rest, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic.

cc. 175-177.

Vln

ord. IV

fff

This musical score shows three staves for Vln. The first staff (1) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (2) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (3) has a treble clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The first staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic.

c. 339-341.

339

1
Fl.
2
Picc.
1
Ob.
2
C. Ang.
1
Cl. in B^b 2
3
1
Tpt. in C 2
3

ff

This musical score shows multiple staves for various instruments. The first staff (1) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (2) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (3) has a treble clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The first staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The second staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff has a measure of eighth notes, followed by a measure of eighth notes, and then a measure of eighth notes with a forte (f) dynamic.

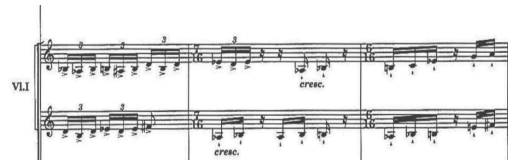
Ejemplo 7.39: Lindberg, *Feria*, identidad al, reprises y recapitulaciones.

Identidad b1 modelos rítmicos-reprises y recapitulaciones.

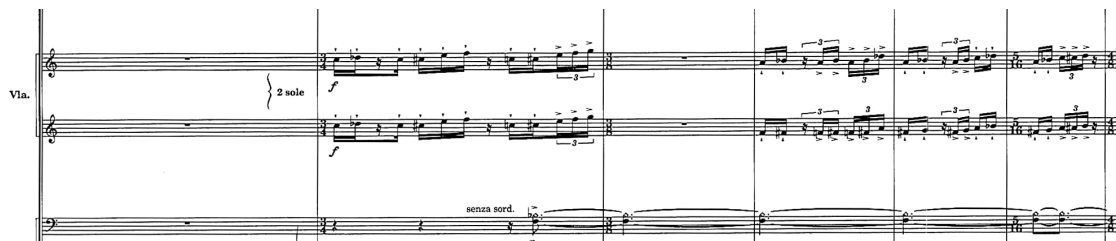
c. 67.



cc. 138-140.



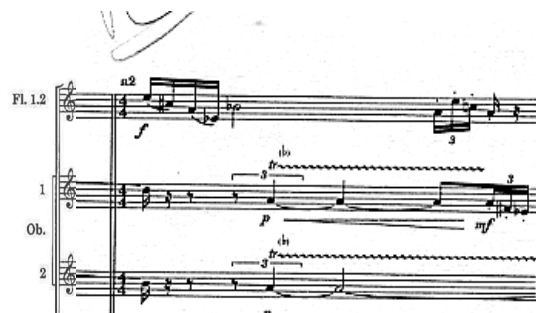
cc. 218-223.



Ejemplo 7.40: Lindberg, *Feria*, identidad b1, reprises y recapitulaciones.

Identidad C-Reprises y recapitulaciones.

c. 72.



cc. 91-93.



Ejemplo 7.41: Lindberg, *Feria*, identidad C, reprises y recapitulaciones.

3) Yuxtaposiciones.

-A) Melódico-horizontal. Se enfatiza uno de los elementos (el intervalo o el ritmo) en común entre dos identidades. En estos dos ejemplos, Lindberg relaciona los elementos comunes de intervalos (quintas) de la identidad Aa2 y D, así como introduce la cuarta aumentada de a2.

cc. 40-44.

Excerpt from Lindberg's *Feria*, measures 40-44. The score features three staves: VI.I (Violin I), VI.II (Violin II), and Vln. (Viola). The VI.I staff is marked "(div. in 2)". The VI.II and Vln. staves are marked "arco". The music shows a horizontal juxtaposition of identities Aa2 and D, with a focus on common intervals (quintas) and the introduction of the augmented fourth (cuarta aumentada) of a2.

Ejemplo 7.42a: Lindberg, *Feria*, yuxtaposición horizontal de identidad Aa2 con D, cc. 40-44.

cc. 70-72.

Excerpt from Lindberg's *Feria*, measures 70-72. The score features a single staff for VI.I (Violin I). The music is marked "1. Solo" and "p". The VI.I staff shows a horizontal juxtaposition of identities Aa2 and D, with a focus on common intervals (quintas) and the introduction of the augmented fourth (cuarta aumentada) of a2.

Ejemplo 7.42b: Lindberg, *Feria*, yuxtaposición horizontal de identidad Aa2 con D, cc. 70-72.

-B) Armónica-vertical. Terrazas de identidades claramente diferenciadas cada una de las otras. La armonía no es importante en este tipo de desarrollos, sino el resultado general polifónico.

- b1) Yuxtaposición de identidades sin ninguna transformación. En este caso superposición de tres identidades distintas: b1 (violas), a2 (solo de violín) y D (tres clarinetes).

cc. 219-223.

218

Fl.

Ob.

C. Ang.

1

Cl. in B \flat 2

3

Bass Cl.

Bsn. 1,2

Hn. in F
1 - 4

Tpt. in C
1 - 3

Tuba. 1

Cel.

arco
sul pont.
p

VI.I
2 Soli

f

pizz

arco

VI.II
2 Soli

f

Vla.

2 sole

f

Ejemplo 7.43: Lindberg, *Fera*, yuxtaposición vertical de identidad Bb1, Aa2 y D , cc. 219-223.

- b2) Yuxtaposición de identidades transformadas, de acuerdo con la variación del proceso 1, 2 o 3A. Identidad C (trompeta) y la identidad de fl (cuerdas) muestran el acorde recurrente asociado con la identidad C pero dividida en tres terrazas de actividad.

cc. 120-123.

The musical score for measures 120-123 of Lindberg's *Feria* is presented across several staves. The top section includes the Horn in F (Hn. in F 1-4) and Trumpet in C (Tpt. in C 1.) staves. The middle section features the Vibraphone (Vibraphone), Percussion (Perc. 1 and 2), Piano (Pno. con Tab), and Harp (Harp) staves. The bottom section contains the Violin I (Vl. I div. in 2), Violin II (Vl. II div. in 2), and Viola (Vla.) staves. The score is marked with various dynamics including *p*, *f*, and *mf*. Performance instructions such as "Solo Straght mute" and "sul pont. s.v." are included. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ejemplo 7.44: Lindberg, *Feria*, yuxtaposición vertical de identidad C, Ffl , cc. 120-123.

7.5.3. Nivel macroformal. Estructura: aplicación de las formas de oposición por bloques de identidades

Feria es probablemente la pieza más clásica y convencional jamás escrita por Lindberg, no sólo en el manejo de las identidades y los bloques de material, sino también en el aspecto formal y estructural. Aunque la forma presenta un solo movimiento, la estructura se divide en tres secciones principales. La primera parte se identifica desde el inicio de la obra hasta la cita de la melodía de Monteverdi *Lasciatemi morire* en el corazón de la pieza. Esta cita⁴⁰ que aparece en cc. 182 a 209, actúa como un eje, donde la música después cambia bruscamente en sus características hasta convertirse en algo nuevo. Los grandes bloques de la obra se presentan antes y después de la cita.

El ciclo de rotaciones (casi inalterada en el orden de aparición) de las identidades conforman el esqueleto de la pieza. En el primer movimiento (cc. 1-209) la música evoluciona según las transformaciones y técnicas de desarrollo comentadas anteriormente, produciendo un efecto casi monolítico y un verdadero sentido de unidad y cohesión. Podría ser descrito como un movimiento scherzo con secciones filiales en desarrollo. El movimiento lento aparece inmediatamente después de la cita de Monteverdi (cc. 210-274) y se puede considerar como una especie de movimiento lento mezclado con algunos materiales de scherzo, influencia de Sibelius y su *Quinta Sinfonía*. Se trata de una nueva sección en desarrollo tras el ciclo de rotación de las identidades con un uso creciente de técnicas de yuxtaposición de identidades en un entorno de música de cámara. La sección final de este movimiento lento es muy relevante de algunos de los procedimientos formales en Lindberg⁴¹. La textura se vuelve gradualmente más delgada hasta que un instrumento solista se mantiene (solo de piano casi improvisando). Tras este evento, la música adquiere un sentido de direccionalidad dirigiéndonos a la sección final expresiva y majestuosa (cc. 275-329), conectado con el ciclo final (cc. 330-370) de carruseles de personajes (en su forma original) en lo que podría recordar a una forma rondo debido a la prominencia y recurrencia de a1, lo que refuerza la percepción de estructura en arco de la pieza⁴².

⁴⁰ No es tanto una cita como un evento generado por las propias conformidades armónicas de la obra y, como tal, se mezcla con toda naturalidad, como parte de un todo.

⁴¹ El uso de un instrumento en el papel de solista en las últimas partituras orquestales de Lindberg responde a razones estructurales y arquitectónicas. En *Aura* y *Cantigas*, justo antes del punto climático de la pieza, la textura se reduce a su mínima cantidad de componentes (solo de violonchelo en *Aura* y el solo de oboe en *Cantigas*).

⁴² Esta parte final de la pieza adopta algunos de los procedimientos formales recurrentes en Lutoslawski. Las identidades a1, a2, b1, etc. de *Feria* se suceden en stretto, reduciendo su longitud con cada recurrencia o aparición. Esta rápida sucesión de identidades, tiene el efecto de “corta y pega” o cambios de plano rápidos, constantes y bruscos que provienen de las técnicas cinematográfica, un procedimiento que su uso nunca ha sido negado por Lindberg.

La forma en *Feria* se crea por tanto mediante la unificación de los bloques estructurales y transformaciones graduales de las identidades. Cada uno de los tres movimientos principales presenta su propia direccionalidad, con sus exclusivas características de textura y dinámica. La música está definida por marcos dinámicos estables entre los distintos movimientos sin *crescendos* ni *decrescendos*:

PARTE I. cc. 1-185.					
Cinco rondas del carrusel de identidades. Rango dinámico: <i>mf-ff</i> .					
I. 1-54.					
A. 1-21.	B. 22-32.	C. 33-37.	D. 38-44.	E. 45-49.	F. 50-54.
II. cc. 55-90.					
A. 55-66.	B. 67-71.	C. 72-78.	D. 79-82.	E-F. 83-90.	
III. 91-127.					
C-D. 91-99.	E. 95-117.	F-C. 118-121.	D-C. 122-127.		
IV. 128-176.					
A. 128-133.	B. 134-143.	C. 144-150.	D. 151-155.	E. 156-161.	F. 162-166.
V. 167-184.					
A 167-178.	B. 179-181.				
CITA DE MONTEVERDI. cc. 182-209.					

Tabla 7.7: Lindberg, *Feria*, movimiento I, parte I, esquema formal.

PARTE II. cc. 209-274.			
Ronda incompleta y piano solo. Rango dinámico: <i>pp-mp (mf)</i> .			
VI. 210-249.			
C-D. 210-217.	D-E-B. 218-228.	F-C. 229-239.	E-F. 240-255.
SOLO de PIANO. cc. 256-274.			

Tabla 7.8: Lindberg, *Feria*, movimiento II, parte II, esquema formal.

PARTE III. cc. 275-329.

Ronda en *stretta* de identidades superpuestas entre sí en una yuxtaposición polifónica y una aceleración en la actividad interna en las texturas. Rango dinámico: *f-ff*.

VII. 276-293.

A. 276-279.

B. 280-287.

C. 284-288.

D-F. 289-293.

CANTINELA. 293-324.

PUENTE. 325-329.

Clímax I (Armonía tipo Espectral Re Bemol).

Tabla 7.9: Lindberg, *Feria*, movimiento III, parte III, esquema formal.

PARTE IV. FINALE QUASI RONDO. cc. 330- 366.

Ronda final de identidades en su forma original. Rango dinámico: *ff-fff*.

VIII. 333-366.

a1-a2-a1. 333-336. Bb1. 337-338 a1-a2-b1-b2. 339-341. b3. 342-343. a1. 344.

a4-E. 345-349. D. 350. a1-a2. 351-354. F. 355-357. a1. 358.

C-a1. 359-361. C. 362-366.

CODA. 367-370.

C (Clímax II)- a1-a3. 367-370.

Tabla 7.10: Lindberg, *Feria*, movimiento IV, parte IV, esquema formal.

Feria presenta como otras obras basadas en la oposición de bloques, una estructura que es clara y concisa una vez identificado el procedimiento sobre el cual basa su arquitectura sonora: yuxtaposición de bloques de material. En este caso, bloque es considerado como el conjunto que es formado por la identidad principal y las identidades elementos auxiliares que lo conforman. En cada uno de los carruseles apariciones, puede que no se presente alguna de las ideas auxiliares, pero la identidad principal, siempre esta presente de una manera u otra, en estado original o transformada según cualquiera de los procedimientos mencionados anteriormente en el capítulo.

Carrusel I.1-54

	Compases	1-21	22-32	33-37	38-44	45-49	50-54
Bloques Identidades	A	X					
	B		X				
	C			X			
	D				X		
	E					X	
	F						X

Carrusel II.55-90

Carrusel III.91-127

	Compases	55-66	67-71	72-78	79-82	83-90	91-99	95-117	118-121	122-127
Bloques Identidades	A	X								
	B		X							
	C			X			X		X	X
	D				X		X			X
	E					X		X		
	F					X			X	

Tabla 7.11: Lindberg, *Feria*, diagrama formal, chaconas 1-3, cc. 1-127.

Carrusel IV.128-166

Carrusel V.168-184

	Compases	128-133	134-143	144-150	151-155	156-161	162-166	167-178	179-181
Bloques Identidades	A	X						X	
	B		X						X
	C			X					
	D				X				
	E					X			
	F						X		

Carrusel VI. 210-255

	Compases	182-209	210-217	218-228	229-239	240-255	256-274
Bloques Identidades	A						
	B			X			
	C		X		X		
	D		X	X			
	E			X		X	
	F				X	X	
Otroso	Cita Monteverdi	X					
	Piano Cadenza						X

Tabla 7.12: Lindberg, *Feria*, diagrama formal, chaconas 4-6, cc. 128-274.

Carrusel VII. 275-329

	Compases	276-279	280-287	284-288	289-293	293-324	325-329
Bloques Identidades	A	X					
	B		X				
	C			X			
	D				X		
	E						
	F				X		
	Cantinelas					X	
	Puente						X

Carrusel VIII. 333-366

	Compases	333-336	337-338	339-341	342-343	344	345-349
Bloques Identidades							
	A	X		X		X	X
	B		X	X	X		
	C						
	D						
	E						
	F						

	Compases	350	351-354	355-357	358	359-361	362-366	367-370
Bloques Identidades	A		X		X	X		X
	B							
	C					X	X	X
	D	X						
	E							
	F			X				

Tabla 7.13: Lindberg, *Feria*, diagrama formal, chaconas 7-9, cc. 275-370.

7.5.4. Articulación de la gran forma en relación a la textura y orquestación

Un aspecto crucial de la textura en *Feria*, que no puede ser mostrado explícitamente, es la estrategia que aplica Lindberg para ordenar los distintos registros en el espacio frecuencial así como los distintos procesos de variación sobre la densidad textural que aplica durante la obra. Son tratados como un parámetro que forma parte del proceso formal. Las variaciones actúan principalmente sobre las identidades, creando transformaciones en la actividad textural. Una vez más, es Stravinsky el modelo a seguir para Lindberg haciendo explícita referencia a la técnica de transformación dentro de bloques contrastantes de material: “Stravinsky sabía realmente cómo crear una sensación de movimiento [armónico], que se separaba de las ‘congeladas’ armonías respecto a otras obras contemporáneas. Me siento atraído por esta vivacidad, mucho más que por las estructuras estáticas”⁴³.

Lindberg utiliza la actividad y transformación textural como elemento constructivo que articula la macroforma “Para Magnus Lindberg, el elemento principal en esta progresión desde una clara heterogeneidad hacia una mayor homogeneidad entre distintos elementos musicales, no es tanto la generación de movimiento que crea dicho cambio, sino la posibilidad de aplicar fuerzas capaces de actuar en distintos materiales hasta que se fusionan en una sola unidad”⁴⁴. Lindberg inicia el proceso a partir de una base armónica, pero considera también la textura y la orquestación, como elementos constructivos y no sólo una superficie de colorido tímbrico: “La armonía, timbre y orquestación no se pueden separar. Modalizas tus cualidades tímbricas con la armonía y orquestas desde las armonías”⁴⁵.

La originalidad de *Feria* no reside en los recursos instrumentales y / o abuso de la paleta orquestal, sino en la relación que se establece entre todos los parámetros mejorando las cualidades expresivas en las distintas estructuras formales. Los materiales (en términos de orquestación y registro) se manejan con el fin de crear contrastes entre las rondas de identidades pero manteniendo la unidad y coherencia en el interior. Es precisamente esta definición precisa del color, peso, registro carácter del bloque-

⁴³ SZENDY, Peter, “Interview with Magnus Lindberg”, *Magnus Lindberg, op. cit.*, p. 13: “Stravinsky really knew how to create a sensation of movement, which stands out against the ‘frozen’ harmonies of a number of contemporary works. I am attracted by this vivacity, much more than by static structures”.

⁴⁴ CHOLLETON, Jean- Pieree, “Time and Force (UR and Kraft)” en *Magnus Lindberg, op. cit.*, p. 33: “For Magnus Lindberg, the key element in this progression from a pronounced heterogeneity towards a greater homogeneity between the musical elements is not so much the movement it gives rise to, but imparting a force capable of acting on different materials to merge them into a single unit”.

⁴⁵ MAKELA, Tomi, *Ibid.*, pp. 46-48: “Harmony, timbre and orchestration cannot be separated. You modalise your timbral qualities with the harmony and you orchestrate out of harmony”.

identidad en su primera enunciación la que aprovecha Lindberg para realizar posteriores cambios transformaciones no en el objeto- identidad, sino en su timbre orquestación.

El carrusel de identidades es repetido en distintas rondas. Cada una de estas rondas presenta un aspecto único en cuanto a orquestación, ritmo, timbre y densidad y ayuda a crear una percepción rica y contrastante de un material que es, en esencia, el mismo.

- Ronda I- Exposición. Los elementos están ricamente orquestados con un uso muy equilibrado en todas las familias instrumentales de la orquesta y explorando una amplia gama de registros de la orquesta .

- Ronda II- Reducción de la orquesta hacia proporciones camerísticas, con una reducción drástica de los instrumentos de metal. Registros medio-agudos y de bajo peso y densidad (instrumentos solistas).

- Ronda III- Desarrolla secciones de modo cercano al estilo *tocatta* (eliminación de todos los instrumentos de metal) centrados en registros medio-graves con una mayor densidad que la sección que le precede.

- Ronda IV-V- Está escrito a modo de scherzo con predominio de metales declamatorios. El nivel de densidad y registro desciende gradualmente a una muy baja densidad y alto peso (todos los registros en los instrumentos son muy graves). Las variaciones en las identidades aparecen siempre en una sección de las familias de metal y calculadas para lograr uno de los momentos más poderosos de la pieza (c. 176).

- Ronda VI. Extrema y repentina reducción de la densidad textural (orquestación de cámara con especial énfasis en los extremos de los registros instrumentales como se puede observar en clarinete bajo, trombón o armónicos en cuatro violonchelos solistas).

- Ronda VII- Después de la cadencia del piano, la textura orquestal se expande alcanzando la sonoridad orquestal más cálida y rica (armonía espectral) caracterizada por los registros medios generalizados en toda la orquesta donde una sola melodía la ejecutan al unísono cuatro trompas y cuerdas. Esta combinación instrumental no es casualidad. Las cuatro trompas y cuerdas al unísono son una combinación particularmente cálida y resonante.

- Ronda VIII- Corresponde con el final de tipo rondó. La orquesta toca casi todo el tiempo en tutti. Se alcanza en esta sección el punto máximo de poder sonoro con múltiples doblamientos de metales con cuerdas y maderas, creando la máxima densidad y volumen posible. Es por ello que sea razonable pensar que Lindberg direccionaliza la música y la estructura hacia este momento antes de finalizar de manera más o menos fluida y ligera la obra en los breves tres compases finales de coda. Sin embargo, existe un elemento

estructural en *Feria* que realmente ordena el gran armazón estructural en *Feria* la gran cantinela que se extiende desde el compás 293 a 324.

La forma en *Feria* está por tanto altamente estructurada en términos de espacio y registro, densidad textural y estrategia de orquestación. Pero la preocupación más importante de Lindberg es la convergencia de los distintos elementos hacia un solo punto fundado en la resonancia físico-armónica. Todo el proceso de gradación de pesos y densidades (orquestación) así como su relación con el diseño formal en *Feria* converge hacia y en una sección terminada. Incluso se puede afirmar que en un punto determinado: la aparición de armonías espectrales claramente identificables (Reb como fundamental) y la progresiva adquisición de una clara direccionalidad conforme se converge hacia ese mismo Reb espectral. La selección de la nota Reb no es una decisión arbitraria o casual Obsérvese que la línea descendente de la identidad cromática a1 con la cual comienza *Feria*, abarca un hexacordo de Sol a Reb. Este Reb es destacado⁴⁶ en cada una de las distintas apariciones de esta idea a lo largo de la pieza.



Ejemplo 7.45a: Lindberg, *Feria*, identidad Aa1, vector interválico (0,2,3,4,5,6) 6-2B.



Ejemplo 7.45b: Lindberg, *Feria*, identidad Aa1, polarización de Re bemol.

Cadencias que convergen a notas simples individuales se distinguen como elementos de articulación en el diseño formal en el estilo armónico de Lindberg. Lindberg escribe música no tonal, pero establece jerarquías estructurales entre los diferentes tonos. La importancia de Re bemol como la nota más importante de *Feria* se demuestra entre los compases 292 a 322, donde acontecen lo siguiente:

- Aparición de la orquesta completa con una densidad máxima de la textura, pero en movimiento homogéneo.
- Registro y peso de orquesta centrado en los registros medios.

⁴⁶ Un análisis en detalle de la partitura revela que la primera entrada de a1, Re b en trompeta III - compás 2 - se une con un crescendo considerable a ff. En el compás 6 se refuerza únicamente dicha nota con dos trompas al unísono.

- Introducción de la armonía espectral (Reb) en el piano apoyado con nota pedal (Reb) en Contrabajos y metal.

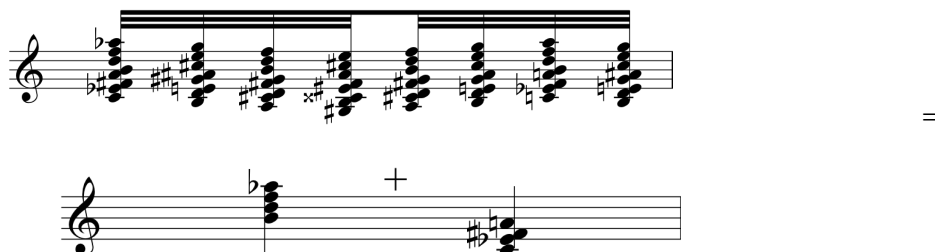


Ejemplo 7.46: Lindberg, *Feria*, serie de armónicos con fundamental en Reb.



Ejemplo 7.47: Lindberg, *Feria*, armonías espectrales sobre una fundamental situada en Re bemol en el piano y cuerda, reducción armónica, c. 301.

- Sentido de continuidad y direccionalidad. Se consigue una clara sensación de continuidad, de flujo continuo y direccionalizado mediante la aparición de un elemento híbrido que no había sido introducido hasta este momento en la obra. Este elemento híbrido consta de un patrón dado por identidad a3 con armonías de séptimas disminuidas intercaladas, creando un acorde de ocho notas relacionado con la armonía principal, basada en un espectro sobre la nota Re bemol como frecuencia fundamental virtual.



Ejemplo 7.48: Lindberg, *Feria*, cuerdas, c. 299.

Ejemplo 7.49: Lindberg, *Feria*, vista global de elementos, cc. 301-302.

La manera en que los procesos son manejados en la música de Magnus Lindberg revela [...] una modo de pensar composicional basado en la simplificación de estados, mediante la eliminación de características heterogéneas en favor de una situación homogénea. La llegada a un momento conclusivo es a menudo expresada por una simplificación brutal del discurso [...] y se percibe como una culminación de la tensión acumulada⁴⁷.

in F

⁴⁷ CHOLLETON, Jean- Pierree, “Time and Force (UR and Kraft)” en Magnus Lindberg, *op. cit.*, p. 44: “*The way in which processes are managed in Magnus Lindberg’s music reveals, as we have seen, a form of compositional thought based around the principle of simplifying states, via the elimination of heterogeneous characteristics in favour of a homogeneous situation. Arrival at an end point is very often expressed by a brutal simplification of discourse [...] perceived as a culmination of the accumulated tension*”.

⁴⁹ LONG, Stephen, "Magnus Lindberg's recent music", *Tempo*, n° 208, abril 1999, pp. 2-8. En este artículo, Stephen Long considera este pasaje como un recuerdo fugaz del madrigal de Monteverdi.

Este acorde tiene propiedades especiales en su orquestación. Lindberg orquesta las notas correspondientes a los armónicos de Re^b más disonantes en los instrumentos más débiles y en su registro menos sonoro y menos poderoso:

- Clarinetes: Do, Mi y Fa sostenido.
- Oboes: Mi.
- Fagotes: Mi bemol y Do.
- Trompeta 3: Sol grave.

Por otro lado, la cuerda al completo, las 4 trompas, trompetas 1 y 2, 3 trombones y timbales se reparten las notas que conforman la sonoridad de la triada de Re bemol mayor, por lo que el efecto general es una mezcla suntuosa de una sonoridad dominante de Re bemol con la adición de sus componentes armónicos de resonancia sin ningún sentido de fricción disonante. Podría llegar a considerarse como un tipo de variación, el concepto que subyace detrás de la orquestación de este acorde, del proceso al que sometió Grisey en *Partiels*⁵⁰, el acorde con que debuta la obra basado en un espectro de una nota grave Mi del trombón.

A gran escala la arquitectura en las últimas partituras orquestales de Lindberg, muestran una influencia en los diseños de las sinfonías Segunda y Tercera de Lutoslawski. *Feria, Arena, Aura* y *Cantigas* presentan una forma en dos partes donde el material se presenta sin un sentido direccional en la primera parte de la pieza. Sin embargo se produce en la segunda parte de la pieza la adquisición de un sentido muy firme de la dirección a los objetivos armónicos. Es la coda (compases 362 a 370) el momento más climático de la pieza en términos de orquestación y densidades en el registro. Este momento corresponde a la variación final de la identidad de C, reducida aquí a su contenido intervalico: Terceras Mayores y Quintas aumentadas. Se trata de una sonoridad masiva, impresionante, construida en forma de pirámide mediante acumulación de pilares armónicos y la participación de toda la orquesta en su completa variedad de registros con los instrumentos graves en sus zonas más poderosas y agudos en sus registros más agudos e incisivos.

¿Qué clímax es más importante entonces, el que presenta características espectrales o éste con el que finaliza la pieza? Probablemente el espectral adquiere un papel más importante estructural y expresivo, pero en términos de sonoridad orquestal en general

⁵⁰ Cfr., ROSE, François "Introduction to the pitch organization in French Spectral music", *Perspectives of New music*, xxxiv/2, 1996, pp. 6-39.

podría ser considerado este último, el punto culminante, ya que igualmente el proceso formal encuentra una resolución lógica.

362 $\text{♩} = 48$

Fl. 1,2
Picc.
Ob. 1,2
C. Ang.
Cl. in Bb
1-3
Bass Cl.
Ban. 1,2
D. Ban.
Hr. in F
1-3
2-4
Tpt. in C
1-2
3
Tbn.
1-2
3
Tuba
Timp.
Bass Drum
Perc.
1
2
Pno.
con. Ba.
 $\text{♩} = 48$
Vl. I
Vl. II
Via.
Vc.
Db.

Ejemplo 7.52: Lindberg, *Feria*, situación maxima en densidad y volumen, cc. 362-366.

PARTE I. cc. 1-185.

I. 1-54. Alternancia de secciones *tutti* con secciones aisladas. Peso medio-alto.

A. 1-21.	B. 22-32.	C. 33-37.	D. 38-44.	E. 45-49.	F. 50-54.
Medio-aguda a	Medio grave a	medio-aguda	aguda	Media	Media

II. 55-90. Tamaño de orquesta reducido a orquestación de cámara con metales. Peso más reducido.

A. 55-66.	B. 67-71.	C. 72-78.	D. 79-82.	E-F. 83-90.
Medio-aguda	Medio	Medio-aguda	Medio	Medio

III. 91-127. Eliminación de metales. Cuerdas prominentes. Densidad en ascenso con apariciones graduales de maderas.

C-D. 91-99.	E. 95-117.	F-C. 118-121.	D-C. 122-127.
Medio grave.	Medio grave a medio aguda	Medio aguda	Medio aguda

IV. 128-176. Orquestación pesada. Metales prominentes y declamatorios. Semi tutti general en toda la sección

A. 128-133.	B. 134-143.	C. 144-150.	D. 151-155.	E. 156-161.	F. 162-166.
Agudo medio a	Media grave	Medio	Tutti. Agudo	Media agudo a	Media grave

V. 167-184. Orquestación muy pesada en disminución progresiva

A. 167-178.	B. 179-181.
Grave-muy grave a	Aguda

CITA DE MONTEVERDI. cc. 182-209. Tutti estático. Congelación de actividad textural

Agudo-muy agudo.

Tabla 7.14:Lindberg, *Feria*, gráfico de densidad y registro orquestal, parte I, cc. 1-209.

PARTE II. cc. 209-274.

VI. 210-249. Orquestación camerística.

C-D. 210-217.

D-E-B. 218-228.

F-C. 229-239.

E-F. 240-255.

Muy agudo.

Extremadamente agudo.

Extremadamente agudo a

medio a medio grave

SOLO DE PIANO. cc. 256-274.

Medio grave a extremadamente grave.

PARTE III. cc. 275-329.

VII. 276-293. Emergencia de la orquesta en dos capas: cuerdas+maderas y metales.

A. 276-279.

B. 280-287.

C. 284-288.

D-F. 289-293.

Extremadamente grave a

Grave a

Medio

Medio

CANTINELA. 293-324. Reducción gradual de la actividad hacia una única melodía en unísono de cuerdas y trompas. Tutti.

Medio-cálido

PARTE IV. FINALE RONDO. cc. 330- 366.

VIII. 333-366. Tutti. Trompetas dominantes.

a1-a2-a1. 333-336. b1. 337-338. a1-a2-b1-b2. 339-341. b2-b3. 342-343. a1. 344.

Muy agudo.

Muy agudo.

Agudo

Medio-agudo

a4-E. 345-349. D. 350. a1-a2. 351-354. F. 355-357. a1. 358. C. a1. 359-361.

Medio agudo y agudo

medio a medio agudo a

C. 362-366.

Orquestación extremadamente pesada cubriendo el registro total de la orquesta

CODA. cc. 367-370.

Tabla 7.15: Lindberg, *Feria*, gráfico de densidad y registro orquestal, parte II-V, cc. 209-370.

7.6. Yuxtaposiciones coherentes y elegantes: Carrusel de identidades

Magnus Lindberg (1958) desarrolló un sofisticado sistema armónico a principios de 1980 que sigue incorporando y perfeccionando en las obras más recientes. Este capítulo ha examinado ciertos aspectos del sistema compositivo de Magnus Lindberg mediante la exploración de su tratamiento innovador de la armonía y la progresión armónica en la música compuesta desde 1986, culminando en la obra *Feria*. El núcleo del vocabulario armónico en Lindberg se compone de acordes de 12 tonos, acordes armónicos y sonoridades compuestas que exhiben aspectos de ambos. Se aplica el principio de la chacona para crear progresiones armónicas recurrentes y estructuras formales a gran escala que le permiten lograr la unidad armónica dentro de una obra.

En *Feria* se ha observado la mezcla de muchas técnicas diferentes en la búsqueda de una sola idea: la coherencia y la elegancia en la construcción musical basada en la armonía. Se ha demostrado la importancia de la densidad textural y orquestación en el desarrollo y puesta en marcha de la estructura general: las apariciones de los puntos culminantes se rigen por consideraciones formales dentro de un plan de transformación de la densidad. Lindberg es un ejemplo perfecto de la aplicación evolucionada de los principios constructivos que son heredados de la música de Stravinsky, los principios de yuxtaposición de materiales, oposición de bloques de material y una atomización del material temático volviéndolo una entidad cerrada y autónoma en sí misma. Si hasta ahora se han observado distintas aplicaciones en la música de Debussy, Varèse, Messiaen y de Pablo, en la música de Lindberg los aspectos clásicos de la herencia de Stravinsky se tornan mucho más sofisticados y de difícil rastreo e identificación.

Uno de los aspectos o claves es la mezcla de diversas técnicas que provienen de la música espectral en lo armónico, la combinatoria de Babitt (uso de hexacordos complementarios), técnicas de organización formal y armónicas mediante la utilización de las formas de chacona dentro de un proceso denominado carrusel de identidades. Si la música de Lindberg comienza en una estética muy cercana a la de manipulación de masas (Xenakis, Penderecki) se torna mas estilizada a partir de los 90 con la aparición de estas técnicas.

Las técnicas de yuxtaposición de Stravinsky tan llevadas al extremo por Varèse o de Pablo, se torna aquí como un medio el cual es válido para dar una continuidad enorme en la música (si así lo desea) o gran discontinuidad. Sin embargo, el aspecto de individualización de lo temático, el personaje, es tratado en la música de Lindberg de manera similar a como lo hizo ya en *Petrushka* de Stravinsky. Se crean ricas y

elaboradas texturas que definen a cada una de las células y temas y que definen el propio resultado musical entendiendo por el mismo, la posterior yuxtaposición y confrontamiento de unas frente a otras. Y esa es la gran aportación de Lindberg, una música riquísima en lo armónico, vivaz, vigorosa, energética, rítmica pero expresiva al mismo tiempo, fundamentada en reglas o sistemas muy formalizados.

Feria marca una evolución en el estilo y estética en Lindberg, donde evoluciona de una escritura gestual a un pensamiento más temático y direccionalizado, orientado formalmente hacia puntos formales concretos. El principio de chacona sigue siendo la base así como el proceso o idea de yuxtaposición suave de bloques de material definidos por un acorde de 12 notas y una identidad asociada al mismo. Lindberg obtiene sus acordes de la teoría de conjuntos y hexacordos de Allen Forte y normalmente hace uso de una selección limitada de ellos que contengan propiedades simétricas. Lindberg divide, de acuerdo con su contenido interválico, los distintos grupos armónicos en cuatro principales: cromático, pentatónico, menor y étnico. A partir de las notas de dos hexacordos, Lindberg construye sus acordes. Todos los acordes, son acordes de 12 notas. Lindberg utiliza las acordes en forma de modos. Cada modo tiene un número de figuras melódicas y armonías que son características a la misma y diferentes de las de los otros modos y que Lindberg denomina “identidades”.

En *Feria* se ha identificado una estructura que se divide en tres partes y 12 secciones que se tocan sin pausa. Las técnicas que se han identificado en *Feria* son:

- 1- Síntesis e hibridación que se da mediante dos clases de procedimientos: separación de las células de su contexto o incorporación de estas células en nuevos tratamientos.
- 2- Variación clásica. Extensión de la identidad principal.
- 3- Yuxtaposición vertical y horizontal de identidades. Es la identidad el elemento que se yuxtapone a nivel microformal en *Feria*. A nivel microformal la yuxtaposición se produce por la oposición de los distintos bloques –acordes que conforman el carrusel de identidades o principio de chacona.

La armonía usada por Lindberg es asimismo una mezcla de recursos que provienen de distintas fuentes pero principalmente del interés por parte de Lindberg en la música espectral, procedentes de estudios con Grisey). Los campos armónicos los realiza Lindberg usando métodos CAC (*computer assisted composition*) utilizando un entorno de cálculo basado en reglas (software desarrollado por Mikael Laurson).

Las obras orquestales posteriores a *Aura* miran en direcciones nuevas, las cuales muestran un creciente interés en la melodía y lo que es más importante, un deseo de equilibrar la direccionalidad estática con situaciones claramente direccionales. Estatismo no implica ausencia de movimiento interno, y este viene proporcionado por las distintas texturas, donde no se modula, sino que se cambia de espacio armónico por la restricción interválica en los acordes utilizados y por el set, hexacordo seleccionado.

Por tanto, *Feria* es un ejemplo de la aplicación evolucionada de los principios formales de Stravinsky en la yuxtaposición de bloques y en la idea de atomización de materiales. Esta evolución viene dada por el uso de complejos procedimientos informáticos para el cálculo de armonías, el virtuosismo en el uso de la orquesta, creación de sofisticadas texturas y la sustitución de elementos temáticos por identidades más flexibles y manejables. Lo que caracteriza *Feria* con respecto a obras anteriores es precisamente el sentido dramático, con la aparición de entidades, identidades reconocibles pero a la vez flexibles, que a partir de *Feria* serán una constante añadida a el vocabulario de Lindberg.

CONCLUSIONES

Jonathan Cross ha comentado la relación entre el cubismo de Picasso y la música de Stravinsky¹. Es posible que la primera vez que se observa el cuadro de Picasso de 1910, *Mujer Desnuda*, destaque de manera inmediata un impacto y una similitud visual con *Symphonies of Wind Instruments* de Stravinsky. Las características musicales/rítmicas del cubismo en general y del periodo cubista de Picasso en particular sugieren una similitud con los aspectos constructivistas de *Symphonies of Wind Instruments*. Los elementos básicos que encontramos en el cuadro *Mujer Desnuda* son simples: líneas rectas y arcos y una sensación general de aridez geométrica en la pintura. Dichos elementos “se cruzan de tal forma que produzcan un patrón de repetición de formas-repeticiones, que nunca son idénticos (más como una secuencia de variaciones); aluden a una figura humana velada. Stravinsky en sus *Sinfonías de Instrumentos de Viento* articula el tiempo musical por medio de tres tempos básicos (relacionados) que se cruzan (en la proporción 2:3:4) de tal manera que producen un patrón de formas repetitivas, ninguna de las cuales es idéntica”².

Del mismo modo que algunos ejemplos de la música orquestal de Debussy, como *Jeux de Vagues* se ha considerado como la representación musical de los frescos de Matisse es lógico encontrar similitudes en obras de Stravinsky. El aspecto más importante de *Le Sacre du printemps* se encuentra en su brillante concepción de la forma musical, que puede compararse a una pintura cubista, ofreciendo un mosaico de diferentes facetas de un tema. La discontinuidad musical crea la ilusión de tiempos parciales, en fragmentos que difieren en su naturaleza el uno del otro. Esta nueva idea del tiempo musical, que Stravinsky culminó con la composición de *Symphonies of Wind Instruments*, apareció asimismo en el cine como reflejan las películas de Eisenstein (1898-1948), quien experimentó con audacia distintos efectos y procedimientos de montaje.

¹ CROSS, Jonathan., *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 19.

² *Ibid.*, op. cit., p.19: “These elements intersect in such away as to produce a pattern of repeating shapes-repetitions, though, which are never identical (more like a sequence of variations) as well alluding to a veiled human figure. Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments* articulates musical time by means of three basic (related) tempi which intersect (in the ratio 2:3:4) in such a way to produce a pattern of repeating shapes, none of which is identical”.

En la introducción se planteaba la hipótesis básica sobre la cual se ha fundamentado esta investigación: El advenimiento de la atonalidad trajo consigo la falta de engranajes convencionales que hacían posible el desarrollo motivico- temático y la estructura de la frase simétrica y cadencial propia de la tonalidad. En muchas obras de este nuevo estilo se manifiesta una *lógica de la discontinuidad*, pero es sobre todo, en *Petrushka*, *Le Sacre du printemps* y *Symphonies of Wind Instruments* donde podemos encontrar las técnicas formales que posteriormente influirán de manera determinante en los compositores del siglo XX. La clave formal no se encuentra en una sola obra o en un sistema determinado, sino en la síntesis de diversos procedimientos y su aplicación. Por tanto, la técnica formal de oposición y yuxtaposición de bloques es aquella donde los bloques no son desarrollados de manera orgánica creando un orden lógico previsible dentro de una continuidad temporal ordinaria, sino que se combinan por oposición abrupta de múltiples maneras uno tras otro (yuxtaposición horizontal) o uno sobre otro (yuxtaposición vertical). Estos procedimientos de índole y naturaleza formal se relacionan con el concepto de modernidad musical en Stravinsky e influyen en generaciones posteriores de igual forma o más que aquellos presentados en lo armónico por la Segunda Escuela de Viena. Algunos de los procedimientos más reseñables son:

- Liberación formal mediante distribución libre de elementos independientes.
- Estructuras sonoras autónomas.
- Formas libres-abiertas.
- Discontinuidad no direccional.
- Yuxtaposición de bloques de material sin sentido de desarrollo temático.
- Nuevo tipo de articulación y de percepción de la forma y del tiempo, basada en
- No-direccionalidad y en la fragmentación del material.

La falta de referencias armónicas tonales y el abandono de formas organizadas basadas en la estructuración armónica tonal o la concatenación tradicional de materiales, no ha implicado, como hemos podido comprobar, un freno al impulso creativo, sino que fue una parte integral del avance en los lenguajes y estéticas compositivas del siglo XX.

Los nuevos sistemas y modos de expresión no basados en la tonalidad se acompañan de nuevas maneras de entender la forma y la percepción del tiempo en la música. En 1958, Pierre Boulez sugirió que la experiencia en la escucha de la nueva música no podía ser considerada nunca más como algo direccional, sino que debía ser

observada como un flujo temporal variable, no medible por parámetros de linealidad: “Nunca más direccional, sino como burbujas de tiempo”³.

Se ha constatado que la reevaluación del tiempo musical es uno de los más importantes aspectos del legado de Stravinsky. Una gran variedad de compositores y analistas han identificado los procedimientos que se muestran en *Symphonies of Wind Instruments* como ejemplos de esa nueva manera de escuchar y de componer a la que se refería Boulez. *Symphonies* a inspirado una colección de análisis que tratan este tema específico, la no linealidad temporal y la fragmentación del discurso temporal y temático por bloques temporales entre los que se destacan Edward Cone⁴, Jonathan Kramer⁵ y Christopher Hasty⁶, entre otros y ha sido descrito por Alexander Rehding como un “paradigma de la discontinuidad”⁷.

Es en su positiva actitud frente a la repetición donde Stravinsky define su particular visión del modernismo. Su música representa una completa revolución y se enfrenta a las posiciones y postulados del atonalismo libre. Dicha revolución viene definida por la utilización de los siguientes recursos y procedimientos:

- Continuidad y coherencia a través de la repetición de bloques y motivos.
- Discontinuidad por fragmentación motivica y atomización del material temático.
- Oposición de bloques y materiales.
- Discontinuidad temporal, no lineal, en el discurso musical.

En *Symphonies of Wind Instruments*, *Petrushka* y *Le Sacre du printemps* Stravinsky sintetiza y cristaliza de manera consciente los aspectos y técnicas de construcción por oposición en bloques. El nuevo concepto de forma, no determinada, produce la *forma abierta* en la que el trabajo con la idea presentada produce una estructura no identificable con modelos formales apriorísticos. Se ha discutido que las técnicas y procedimientos que Stravinsky muestra en estas obras han sido y siguen siendo de una gran influencia entre los compositores de todas las generaciones

³ BOULEZ, Pierre, “Sound, Word, Synthesis”, 1986, en *Orientations*, ed. Jean-Jacques Nattiez, trad. Martin Cooper, Cambridge, Harvard University Press. Publicado originalmente como “Son, verbe, synthèse” en *Melos*, nº 10, 1958, p. 178: “no longer directional, but time bubbles”.

⁴ CONE, Edward, “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, otoño-invierno, 1962, pp. 18-26.

⁵ KRAMER, Jonathan D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 1998, pp. 211-13.

⁶ HASTY, Christopher, “On the Problems of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1986, pp. 58-74.

⁷ REHDING, Alexander, “Towards A ‘Logic of Discontinuity’ in Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments*: Hasty, Kramer and Straus Reconsidered”, *Music Analysis*, vol. 17, nº 1, marzo, 1998, pp. 39-65.

posteriores a él (como Birtwistle, Varèse, Messiaen, Stockhausen o Lindberg), sobre todo influidos por la manera no usual, compartimentada, atomizada o yuxtapuesta, de ordenación del material musical. El punto de partida de los movimientos más modernos es el cambio que se ejerce en el concepto de tiempo con la intención de ampliar esta dimensión de la música. La extensión de la dimensión temporal se origina en el concepto del tiempo infinito frente al tiempo definido: las formas tradicionales determinan de antemano la función de sus partes: se inician (presentación de la idea principal), se desarrollan (a través del desarrollo motivico y del plan tonal o modulante de la obra) y concluyen resolviendo las tensiones. Esta forma cerrada de discurso dramático que manifiesta un permanente avance hacia el punto culminante, se realiza empleando conceptos fijos y predeterminados. El nuevo concepto de tiempo infinito o indeterminado produce la *forma abierta* en la que el trabajo inmediato con la idea presentada determina la gran forma.

En los análisis seminales de las *Symphonies of Wind Instruments* realizados por Cone, Van den Toorn, Jonathan Kramer y Taruskin, se ha intentado siempre demostrar como esta obra resume crea y articula el auténtico dilema del modernismo musical en lo concerniente a la estructuración y creación de la forma: la discontinuidad y la fragmentación temporal. Estas técnicas de construcción en bloque han ejercido una enorme influencia en compositores a lo largo del siglo XX, influjo que se observa particularmente en las obras orquestales a gran escala y en las distintas maneras en que los compositores se refieren al proceso de atomización del material sonoro:

- Messiaen: personajes dramáticos, personajes rítmicos.
- Lindberg: identidades.
- De Pablo: módulos y bloques textura- momento
- Varèse: atematisismo orgánico, material atemático orgánico.
- Birtwistle: pulsos-personajes.
- Stockhausen: formas de momento.

Para discernir dicha influencia, se han presentado unas reflexiones sobre un problema complejo como el de la forma en la música de los siglos XX y XXI mediante el análisis riguroso y concienzudo de una serie de obras claves del repertorio sinfónico del siglo XX, con especial hincapié en la última parte del XX y primer decenio del XXI, abarcando una amplia variedad de estilos y estéticas. Cada una de las piezas responde a un proceso compositivo distinto haciendo uso de formas en bloque. Cada uno de los

casos presenta un aspecto desarrollado de los muchos posibles al hacer uso de bloques de materiales con características específicas.

El primer autor en el que se identifica una influencia evidente de Stravinsky es Debussy, quien constituye, a su vez, una referencia para muchos compositores del siglo XX por la libertad en el tratamiento formal. El análisis de *Jeux* ha pretendido mostrar no sólo la influencia de Stravinsky en Debussy, sino también las técnicas que Debussy usa para organizar su música a todos los niveles (micro, medio, macro).

Las técnicas de composición de Debussy en *Jeux* revelan su “búsqueda de un mundo de sensaciones y formas en constante renovación”⁸ en un evidente deseo de liberar la música de rígidas y estereotipadas formas. En el análisis realizado se defiende la hipótesis que la forma en *Jeux* se basa en procedimientos presentados ya anteriormente en *Petrushka*. Dicha obra según Lisciani y otros autores como Cone y Mac Farland presenta una estructura basada en la disgregación libre de células independientes de carácter armónico ambiguo cerrado, con características propias de timbre, gesto y orquestación, pero flexibles y modulares (susceptibles de coordinarse y adicionarse para formar células y conglomerados de mayor extensión).

Este capítulo discute los procedimientos de composición musical de Debussy en su última época creativa y se fija en el ballet *Jeux*, como elemento principal para demostrar la influencia poderosa que el legado de Stravinsky y sus formas de yuxtaposición formal y atomización del material musical ejercieron y ejercen en la composición musical de los siglos XX y XXI. La atomización del material musical y su libre disposición en el espacio es uno de los principales logros formales de Stravinsky y Debussy, creando un tipo de forma no direccional y discontinua denominada como forma libre en mosaico. En el caso de Stravinsky este tipo de construcción ha sido denominada como forma en bloque. En Debussy hablamos de forma tipo mosaico por adición de células mediante procesos de imagen/reflejo. En la música de Debussy, sin embargo, el proceso cinematográfico de edición de “corte y pega” juega un papel importante.

El modelo cinematográfico de montaje y yuxtaposición que crea Stravinsky en *Petrushka* es lo que más ha determinado el resultado final formal en *Jeux*, cuya estructura consta de tres niveles de organización:

⁸ HOWAT, Roy, “Dramatic Shape and Form in ‘Jeux de Vagues’, and its Relationship to *Pelléas*, *Jeux* and Other Scores”, *Cahiers Debussy*, series 2, vol. 7, 1983b, pp. 9 y 12: “Search for a world of sensations and forms in constant renewal”.

–Primer nivel, microformal. Se basa en la creación y definición de las células a un nivel microformal o lo que se denomina también atomización del material musical. Presenta dos características principales: las células motivos a,b,d,c, todas relacionadas por un contorno interválico de tercera mayor-menor y un contenido interno basado en intervalos de segundas. Estas células tienen propiedades de autosimilaridad y no hay desarrollo sino circulación vegetativa según Eimert.

- Segundo nivel-meso formal. El segundo nivel es la unión, yuxtaposición y combinación de células por tratamientos de adición o de imagen y reflejo, que he denominado módulos⁹. Este nivel se basa en las técnicas de adición y solapación de células que crean unidades mayores, concretamente mediante la agrupación libre de las células para crear un efecto de yuxtaposición de edición y montaje cinematográficas.

- Tercer nivel, macroformal. Este nivel es el resultado de la yuxtaposición de distintos bloques creando una estructura cercana a la de mosaico¹⁰

Del estudio de *Arcana* (1925-27) y *Amériques* (1922) se ha deducido que las formas de yuxtaposición en bloque inventadas por Stravinsky son tomadas como modelo por Varèse, pero radicalizándolas, llevándolas al extremo. La forma en Varèse es consecuencia de la interacción y expansión de los materiales de una obra, como él mismo define “[...] la forma musical como resultante- resultado de un proceso”¹¹.

Asimismo, el concepto de bloques independientes entre sí y de masa sonora se revela como fundamental para entender los procedimientos macroformales en las músicas de Varèse y habla de “sensación de ausencia de empaste” así como “desplazamiento de masas sonoras independientes”¹². La idea de bloque en Varèse es denominado “zonas de intensidad”¹³

⁹ Esta terminología será más tarde adoptada por De Pablo para definir sus propios sistemas de células independientes y autónomas.

¹⁰ Los términos de mosaico que se usan aquí derivan de los términos más aplicables presentado por WENK, Arthur B., *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p.119; EVANS, Laura Jean, *Mosaic Structure in Music*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2003, pp. 14-16; AL-FARUQI, Lois Ibsen, “Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness in the Arts”, *The World of Music*, vol. XX, nº 1, 1978, p. 19.

¹¹ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, vol. 5, nº 1, otoño - invierno, 1966, p. 16: “[conceiving] musical form as a resultant the result of a process”

¹² *Ibid.*, p. 11-12: “[...] the movement of unrelated sound masses [...] the sensation of non-blending”.

¹³ VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou, “The Liberation of Sound”, *op. cit.*, p. 11: “[...] such an acoustical arrangement would permit the delimitation of what I call Zones of Intensities. These zones would be differentiated by various timbres or colors and different loudnesses. Through such a physical process these zones would appear of different colors and of different magnitude for our perception”.

Se ha observado que los bloques en Stravinsky, sobre todo en *Le Sacre du printemps* y en las *Symphonies of Wind Instruments*, se delinean no sólo en términos de armonía, ritmo y tempo, sino también por su timbre instrumental. Varèse opta por maximizar el papel de color en el proceso de estratificación, así como los intentos de dejar claro el carácter absoluto de la oposición de las zonas resultantes de la oposición brusca de materiales. El modelo formal fue proporcionado por Stravinsky. Sin duda en *Arcana* (así como en *Amériques*) encontramos la expresión más salvaje de la forma de yuxtaposición del material en bloque, debido a una abrupta y descarnada no continuidad en el material. Por tanto, la liberación de sonido en Varèse se convierte en liberación de la forma. La composición por yuxtaposición de bloques de Stravinsky que se muestra en *Le Sacre du printemps*, es el modelo que toma Varèse, por su salvajismo, como referente estético, más que la sutilidad y liviandad de *Petrushka*.

Arcana es una obra radical, que siendo en parte una estilización de las técnicas utilizadas en *Amériques*, y por tanto influida y construida sobre las innovaciones formales de *Petrushka* y *Le Sacre du printemps*, sintetiza los procedimientos antes mencionados. La coherencia de la superficie en *Arcana* depende en gran medida de unas pocas ideas básicas, y en este sentido la música es más reconociblemente temática que cualquier otra composición desde *Amériques*. Sin embargo, el desarrollo no es lineal: las ideas desaparecen y reaparecen en estados transformados. De manera similar a *Jeux* de Debussy o *Petrushka* de Stravinsky, el nivel microformal afecta de manera dramática a la posterior superestructura formal. La música se basa en yuxtaposiciones de ideas, que no tienen por que ser temáticas o melódicas, creando así, bloques sin transición entre uno y otro.

La importancia de las obras *Amériques* y *Arcana* no ha sido suficientemente valorada. La construcción y organización basada en la oposición de bloques y atomización del material musical se observan en obras como *Jeux*, *Le Sacre du printemps* y *Petrushka*. Sin embargo, siendo partituras creadas para sustentar una acción proporcionada por un ballet, hacen que la oposición brusca sea una opción plausible o la mejor solución posible para poder sincronizar eventos con la música. No es el caso de *Amériques* y *Arcana*. Por tanto, son los primeros ejemplos (junto a *Symphonies of Wind Instruments*) de música instrumental pura (abstracta y no sujeta a ningún tipo de argumento programático ni supeditada a ninguna acción teatral o coreográfica) basada en una forma radical de oposición de bloques.

El estudio de “Chant d’amour 2” de Messiaen se ha centrado en la explicación de las características específicas de la obra en relación a su estructura y técnica basadas en la superposición y yuxtaposición, así como la oposición de bloques de material sin transición ninguna entre los mismos. Los conceptos de superposición y yuxtaposición en Messiaen están conectados con el concepto de tiempo. Messiaen considera el tiempo como algo moldeable y relacionado con lo divino. Hablamos del concepto de “Eternidad”. Para los teólogos la idea de Eternidad no es un tiempo ilimitado, sino la interrupción del flujo del tiempo. Este concepto está omnipresente en la música de Messiaen en forma de *tiempo congelado*: no se percibe como un flujo de acontecimientos, sino como un *ahora* de una duración indeterminada. Pierre Boulez, en un periodo de alejamiento de su profesor, afirmó que “Messiaen no compone, yuxtapone”¹⁴ para referirse a un aspecto típico de las formas en bloque, heredado de Stravinsky: la ausencia de crecimiento y desarrollo orgánico temático. Sin embargo, la yuxtaposición no es un empobrecimiento, no constituye una carencia de recursos creativos, sino todo lo contrario. En Messiaen la yuxtaposición es buscada y deseada, es una necesidad expresiva, un principio constructivo basado en la adición, que aporta expresividad al discurso musical. Como indica Roger Nichols: “La yuxtaposición no es más que una técnica entre otras en Messiaen, y la utiliza frecuentemente para obtener un efecto particular”¹⁵.

Esta idea fundamental en Messiaen es herencia de las técnicas de manipulación de elementos móviles de Stravinsky en *Le Sacre du printemps* y *Symphonies of Wind Instruments*. Sin embargo, la música de Messiaen presenta de manera intrínseca unas características que son mucho más equilibradas, elegantes y basadas en la tradición que aquellas que podemos encontrar en Stravinsky o en sucesores como Varèse. Se percibe la herencia de Stravinsky en la yuxtaposición y estratificación de materiales no tanto en la naturaleza del lenguaje sino en la manera de yuxtaponer un elemento sobre el otro complementándose en vez de luchar cada uno por su espacio acústico.

El uso por parte de Messiaen de simples y directas estructuras en bloques se adecua perfectamente tanto al carácter no evolutivo del material armónico usado como a los objetivos más metafísicos de la obra (amor, eternidad, etc.). El logro de Messiaen es,

¹⁴ BOULEZ, Pierre, “Proposals”, *Stocktakings from an apprenticeship*, Oxford, 1991, p. 49: “Messiaen does not compose, he juxtaposes”.

¹⁵ NICHOLS, Roger, *Messiaen*, vol. 13, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, 1975, p. 45: “La yuxtaposition n’est qu’une technique parmi d’autres, et Messiaen l’utilise souvent pour obtenir un effet particulier”.

por tanto, tomar los elementos de Stravinsky y amoldarlos a su lenguaje creando un tipo de música muy personal.

Lo que se observa en “Chant d’amour 2” es que los bloques individuales son mucho más largos, extensos y continuos que los presentados por Stravinsky o Varèse. Asimismo debido a las armonías y al sistema de modos, los temas son muy reconocibles y no funcionan como objetos abstractos del tipo vistos en Varèse o Debussy. El procedimiento de yuxtaposición es más cercano a el tipo de tema que usa Stravinsky, perfectamente delineado, con una armonía fija basada en sistemas panmodales o modales y sin ningún desarrollo ni modulación dentro de cada módulo o evento.

No es la primera vez que se denomina e identifica como yuxtaposición o mosaico a este tipo de escritura, y que similares procedimientos han sido definidos e identificados por analistas y estudiosos para analizar e identificar las formas musicales utilizadas o creadas por Messiaen. Stefan Keym define la forma de la ópera *Saint Francois D’Assise* como una forma tipo mosaico: “A través de la repetición frecuente y la variación de los módulos, Messiaen crea patrones diferentes que se combinan para formar un mosaico musical sofisticado y flexible”¹⁶.

En “Chant d’amour 2” existe una evolución dinámica de la forma: se direccionaliza hacia el punto de máxima yuxtaposición vertical (temas sobre temas) que coincide con el momento de máxima dinámica (volumen) de la pieza. Esto se hace por dinámica escrita y aumentación de la densidad de orquestación, en un proceso controlado.

Tombeau (1968) de Luis de Pablo es un vasto fresco sinfónico donde se dan múltiples y variados procesos de tensión y distensión por oposición de bloques sonoros. Se ha observado que en *Tombeau* el nivel microformal viene definido por el concepto de módulo. La macroforma vendrá determinada por la yuxtaposición de distintos eventos dominados por un módulo o topología gestual con densidad propia.

Pero en *Tombeau*, además de la ya mencionada de Stravinsky, se ha identificado otra influencia que tiene lógica debido a la época histórica en la cual se desarrolló su creación. *Tombeau* se ha identificado como una obra que adopta recursos y procedimientos propios de la *Momentform* de Stockhausen.

¹⁶ KEYM, Stefan, “The art of the most intensive contrast”: Olivier Messiaen’s mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d’Assise*” en *Messiaen Studies*, Robert Sholl, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 191: “Through the frequent recurrence and variation of the modules, Messiaen creates different patterns that are combined to form a sophisticated and flexible musical mosaic”.

La escuela de Darmstadt, a la que pertenecía Stockhausen, desarrolló las técnicas compositivas de la Segunda Escuela de Viena, especialmente las de Anton Webern, en lo que vendría a ser llamado serialismo. La concepción de Stockhausen sobre el pensamiento serialista le llevó primero a sus composiciones puntillistas mediante diferentes texturas musicales que él mismo denominó con los términos puntos, grupos y masas, complementando estos tres términos con otros tantos referidos a los diferentes grados de apertura –determinado, variable y estadístico–, y otros tres términos utilizados para la estructuración de la forma: forma-secuencia, forma-desarrollo y forma-momento.

Tombeau debe ser entendida como una obra de múltiples estratos, cuyo proceso compositivo sólo puede ser comprendido estudiando las distintas líneas de investigación y experimentación que convergen en la obra. En *Tombeau*, se evidencia el influjo de la *Momentform* de Stockhausen. Este tipo de proceso elimina la continuidad de un momento a otro, creando una exclusividad en el momento vivido por una idea o bloque. El material en *Tombeau* es entonces ordenado y empaquetado en bloques-momento caracterizados cada uno de los mismos por un uso exclusivo de un tipo de textura tímbrica que no vuelve a ser usada en ningún otro momento. Por lo tanto, podemos considerar que la estructuración y ordenamiento del material en *Tombeau* se hace mediante la definición y posicionamiento calculado de distintos bloques textura-momentos.

En *Feria* de Magnus Lindberg se ha observado la mezcla de muchas técnicas diferentes. Esta diversidad de ideas y técnicas no impide que la obra presente una gran coherencia y elegancia en el modo en que se adaptan los procedimientos de yuxtaposición de bloques de material así como en la construcción musical basada en la armonía. *Feria* es un ejemplo perfecto de la aplicación evolucionada de los principios constructivos que son heredados de la música de Stravinsky: yuxtaposición de materiales, oposición de bloques de material y atomización del material temático. Si hasta ahora se habían observado distintas aplicaciones en la música de Debussy, Varèse, Messiaen y De Pablo, en la música de Lindberg los aspectos clásicos de la herencia de Stravinsky se tornan mucho más sofisticados y de difícil rastreo e identificación.

Hasta ahora habíamos observado que la consecuencia principal de la yuxtaposición de materiales creaba una gran discontinuidad y fragmentación de manera natural en el discurso musical. Esta cualidad fue aceptada por los autores posteriores a Stravinsky y fue una de las señas de identidad de la modernidad musical. Con Lindberg,

se convierte en una opción y por tanto, su trabajo debe ser visto como una evolución por estilización de los procedimientos originales de Stravinsky o Varèse. La variedad en los bloques cerrados que construye Lindberg viene dada por el proceso de variación textural. Esta variación es conseguida mediante las técnicas de transformación que aplica a las identidades. Estas técnicas son variadas y sofisticadas. Se basan en yuxtaposiciones verticales, hibridaciones, metamorfosis y mutaciones de tipo escalar o/y interválico, aumentando exponencialmente así las posibilidades de narratividad en sus obras. La armonía usada por Lindberg es asimismo una mezcla de recursos que provienen de distintas fuentes, pero principalmente de su interés por la música espectral, procedente de sus estudios con Grisey, y del análisis de las últimas obras de Sibelius (*Séptima Sinfonía* y *Tapiola*). Los campos armónicos, como ciertas manipulaciones de acordes, Lindberg los realiza usando métodos CAC (computer assisted composition). Cada bloque viene definido por un acorde de 12 sonidos y la concatenación de acordes (por tanto bloques) se organiza en la aplicación de formas de chacona, siendo la chacona una forma de repetición de un patrón de acordes, quedando así organizado el material mediante la yuxtaposición de acordes- bloques- identidades.

Por tanto, *Feria* es un ejemplo de la aplicación evolucionada de los principios formales de Stravinsky en la yuxtaposición de bloques y en la atomización de materiales. Esta evolución viene dada por el uso de complejos procedimientos informáticos para el cálculo de armonías, la sofisticación en el uso de la orquesta y la creación de texturas, la sustitución de elementos temáticos por identidades, más flexibles y manejables.

Esta tesis, ha incidido en mostrar las ricas posibilidades que sugiere el modernismo de Stravinsky. Su música ha abierto, entre otras cosas, ciertas posibilidades formales, rítmicas y dramáticas nuevas y radicales. Algunos compositores posteriores han trabajado siguiendo estas nuevas vías y han producido música que, en sus ejemplos más interesantes, no es similar a la de Stravinsky, pero que no obstante está construida a partir de ideas cuyos orígenes pueden identificarse con los procedimientos de oposición por bloques usados por el compositor ruso. Es este influjo el que crea una segunda vía de la modernidad musical, no basada en el dodecafonismo o procedimientos de manipulación de alturas, sino en la estructura de la obra.

La fragmentación de la música de Stravinsky no ha desembocado en incoherencia. Las oposiciones de estructuras en bloque de Varèse, Messiaen, Birtwistle, Boulez, Lindberg, Hurel, Cendo o De Pablo se sostienen de manera coherente y

novedosa, convirtiéndose la oposición en un principio constructivo positivo. Asimismo, la música es construida con elementos reconocibles y memorizables, pudiendo crear sistemas o elementos dramáticos mediante manipulación del tema, motivo, sujeto o elemento principal de un bloque que no es disuelto, sino fragmentado o atomizado.

Los resultados obtenidos de nuestros análisis han revelado que las innovaciones de Stravinsky no se limitaron a ciertos aspectos rítmicos, sino que los conceptos de atomización temática, *collage*, edición cinematográfica, oposición de bloques y discontinuidad narrativa han influido de manera poderosa en los compositores posteriores a él, creando nuevas maneras de entender y percibir la forma musical. La hasta ahora considerada modernidad musical relacionada casi exclusivamente con el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena debe ser replanteada. Las innovaciones de Stravinsky demuestran que han tenido recorrido propio e incluso se han convertido en vehículo de una mayor proliferación y evolución musical.

El modernismo de Stravinsky es una vía alternativa a la de la Segunda Escuela de Viena y no debe ni puede ser subestimada, sino comprendida, analizada, explicada y admirada. Las innovaciones de Stravinsky deben ser consideradas como una nueva forma, un nuevo tipo de forma que no preexiste, sino que es creada o diseñada por la disposición particular de las distintas piezas como si de un puzzle se tratara. El orden y la naturaleza de las distintas piezas pre-compuestas, estarán dispuestos buscando un efecto concreto que favorezca o no la continuidad o la discontinuidad (fragmentación) en el discurso musical. De una manera u otra, las formas que surgen de las estructuras en *Symphonies of Wind Instruments*, *Le Sacre du printemps* y *Petrushka* no son posibles de catalogar si no es usando un término específico que intente resumir el auténtico espíritu que subyace en dichas estructuras: formas por yuxtaposición de bloques.

Estas obras constituyen una nueva manera de entender la organización musical, sin precedentes claros en la historia de la música occidental, pero siendo consecuencia de ciertos procedimientos que comenzaron decenios antes con la eliminación progresiva de las funciones tonales. Como tal, las formas de yuxtaposición en bloque se deben considerar como una forma musical genuina y con desarrollo propio.

Si la investigación científica se fundamenta en la calidad, comprobación y veracidad de las teorías y observaciones formuladas, esta tesis y los resultados obtenidos, demuestran la hipótesis planteada: Las formas en bloque, la fragmentación, la atomización del material sonoro, son recursos que han influido tanto o mas que el serialismo y otras vías de modernidad en el siglo XX.

ANEXO I
DIAGRAMAS FORMALES DE LAS OBRAS ANALIZADAS

IGOR STRAVINSKY- *SYMPHONIES OF WIND INSTRUMENTS*

	Compases	1-6	7-13	14-18	19-21	22-29	30-39	40-46	47-54	55-64
Complejo temporal	Ia	X		X					X	
	Ib		X			X				
	Ic									X
	IIa						X			
	IIb							X		
	IIc									
	IId									
	IIIa									X
	IIIb Acordes									
	Otros				X					X
	Coral		X			X				

	Compases	65-69	70	71-98	99-101	102-110	111-113	114-121	122-133
Complejo temporal	Ia								X
	Ib		X						
	Ic				X		X		
	IIa								
	IIb	X							
	IIc			X	X	X	X	X	
	IId								
	IIIa								
	IIIb Acordes								
	Otros		X						
	Coral								

	Compases	134-150	151-153	154-157	158-160	161-168	169-173	174-180
Complejo temporal	Ia						X	
	Ib							
	Ic		X		X			
	IIa							
	IIb							X
	IIc	X	X	X	X	X		
	IId							
	IIIa							
	IIIb Acordes							
	Otros							X
	Coral							

	Compase	181-187	188-194	195-199	200-204	205-215	216-269	270-279	280-309	310-370
Complejo temporal										
	Ia	X								
	Ib				X			X		X
	Ic									
	IIa		X							
	IIb									
	IIc									
	IId			X		X X		X	X	
	IIIa					X	X		X	
	IIIb									
	Otros									
	Coral									X

CLAUDE DEBUSSY- *JEUX*

PARTE I. 1-46 PRELUDIO

Subsección Ia. cc. 1-8 Ib. cc. 9-18

	Compases	1-2	3-4	5-6	7-8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Material	A-ostinato cromático 2ª m	X	X			X		X	X	X				X	
	B- tercera (3ªm) descendente cromática						X				X				X
	C-tema scherzo														
	D-escala ascendente														
	E- simbiosis C+D														
	x-puntuaciones de 2ª M											X	X		
	y-escalas tímbricas ascendentes														X
	Z-puntuaciones de 2ªm														X

Ic. cc.19-29

	Compases	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Material	A- obstinato cromático(2ªm)	X		X	X	X		X		X		
	B- tercera (3ªm) descendente cromática		X				X		X		X	X
	C-tema scherzo											
	D-escala ascendente											
	E- simbiosis C+D											
	x-puntuaciones de 2ªM								X		X	
	y-escalas tímbricas ascendentes											
	z-puntuaciones de 2ªm											X

Id.cc.30-38

Ie. cc. 39-46

	Compases	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	42	44	46
Material	A-obstinato cromatico(2ªm)													
	B- tercera (3ªm) descendente cromatica	X	X	X	X	X	X							
	C-tema scherzo													
	D-escala ascendente													
	E- simbiosis C+D													
	x-puntuaciones de 2ªM		X			X								
	y-escalas tímbricas ascendentes	X	X											
	Z-puntuaciones de 2ªm	X												

SECCIÓN II. 47-141

IIa. 47-77

Subsección IIaa.49-61

	Compases	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
Material	A-ostinato cromático(2ªm)													
	B- tercera (3ªm) descendente cromática			X			X			X		X		X
	C-tema scherzo	X												
	D-escala ascendente		X		X	X					X		X	
	E- simbiosis C+D													
	x-puntuaciones de 2ªM													

Iab.62-70

IIac.71-77

Material	Compases	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71-77
	A-ostinato cromático(2ªm)										
	B- tercera (3ªm) descendente cromática										
	C-tema scherzo										
	D-escala ascendente	X	X	X	X	X	X	X	X		
	E- simbiosis C+D										
	x-puntuaciones de 2ªM										

IIb. 78-104

78-82 83-90

91-98 99-104

	Compases	78-82	83	84	85	86	87	88	89	90	91-98	99-104
Material	A-ostinato cromático(2ªm)	X	X	X			X	X				X
	B- tercera (3ªm) descendente cromática											
	C-tema scherzo 2	X	X	X			X	X	X		X	
	D-escala ascendente											
	E- simbiosis C+D				X	X					X	X
	x-puntuaciones de 2ªM											

EDGAR VARÈSE- *ARCANA*

PARTE I. cc. 1-161.

ZONA DE INTENSIDAD I. cc. 1-103.

Subzona Ia. cc. 1-27

Identities utilizadas: A-B

	Compases	1-2	3-4	5	6-7	8-11	12-13	14	15-16	17-19	20-21	22-25-27
Material	A-Pulso ostinato	X		X		X		X		X		X
	B-Coral Fanfarria 1		X		X		X		X			X
	C-Coral Fanfarria 2										X	
	D-Temas recitativos											
	E-Notas repetidas											
	F-Torrente semicorcheas											
	G- Yuxtaposición polirrítmica											
	H-Playas- transiciones											

Subzona Ib. cc. 28-58

Identities utilizadas: E-B-D-F

	Compases	28-31	32-35	36-38	39	40-43	44-45	46-49	50-52	53- 55	56-58
Material	A-Pulso obstinato								X		
	B-Coral Fanfarria 1						X		X		X
	C-Coral Fanfarria 2										
	D-Temas recitativos					X					
	E-Notas repetidas	X	X	X	X						
	F-Torrente semicorcheas							X		X	
	G- Yuxtaposición polirrítmica										

Subzonas

Ic. cc. 59-66

Id. cc. 67-78

Ie. cc. 79-103

Identities: E-D-B-C-A

Identities. A-B Identities: D-E-G

	Compases	59-60	61-64	65	66	67-72	73-78	79-91	92-97	98-103
Material	A-Pulso ostinato					X				
	B-Coral Fanfarria 1			X			X			
	C-Coral Fanfarria 2				X					
	D-Temas recitativos		X					X		X
	E-Notas repetidas	X							X	
	F-Torrente semicorcheas									
	G-Yuxtaposición polirrítmica								X	
	H-Playas-transiciones									

ZONA DE INTENSIDAD II. cc. 104-161.

Subzonas

IIa. cc. 104-116

IIb. cc. 117-129

Identities: E-D-A

Identities: D-B-E

	Compases	104-109	110-111	112	114-116	117-118	120-126	127-129
Material	A-Pulso ostinato				X			
	B-Coral Fanfarria 1						X	
	C-Coral Fanfarria 2							
	D-Temas recitativos		X			X		
	E-Notas repetidas	X		X				X
	F-Torrente semicorcheas							
	G-Yuxtaposición polirrítmica							
	H-Playas-transiciones							

Subzonas

IIc. cc. 130-144

IIe. cc. 145-161

Identidades: D-B-E

Identidades: D-E

Compases	130-137	138-139	142-144	145-154	155-157	158	159-161
A-Pulso ostinato							
B-Coral Fanfarria 1							
C-Coral Fanfarria 2							
D-Temas recitativos	X	X	X	X	X	X	X
E-Notas repetidas				X		X	X
F-Torrente semicorcheas							
G- Yuxtaposición polirrítmica							
H-Playas- transiciones							X

PARTE II. cc. 162-351.**ZONA DE INTENSIDAD III. cc. 162-233.****Subzona****IIIa. cc. 162-174****IIIb. cc. 174-181**

Identities: D-E.

Identities: B-F-A

	Compases	162-168	169-170	171-174	174-176	177-178	179-181
Material	A-Pulso ostinato					X	X
	B-Coral Fanfarria 1				X	X	X
	C-Coral Fanfarria 2						
	D-Temas recitativos	X					
	E-Notas repetidas			X			
	F-Torrente semicorcheas				X		
	G-Yuxtaposición polirrítmica						
	H-Playas-transiciones		X				

Subzona**IIIc. cc. 182-202****IIId. cc. 203-214**

Identities: D-E-H

Identities: A

	Compases	182-190	191-195	196-197	198-202	203-211	211-214
Material	A-Pulso ostinato					X	X
	B-Fanfarria 1			X			
	C-Fanfarria 2						
	D-Temas recitativos	X	X		X		
	E-Notas repetidas		X				
	F-Torrente semicorcheas						
	G-Yuxtaposición polirrítmica						
	H-Playas-transiciones						

Subzona IIIe. cc. 215-233

Identities: D-A-C-E

	Compases	215-217	218-227	228-231	232-233a	233b
Material	A-Pulso ostinato		X			
	B-Coral Fanfarria 1					
	C-Coral Fanfarria 2			X		
	D-Temas recitativos	X				
	E-Notas repetidas				X	X
	F-Torrente semicorcheas					
	G-Yuxtaposición polirrítmica					

ZONA DE INTENSIDAD IV. cc. 234-253.

Subzona IVa. cc. 234-253

Identities: F-H-C-B

	Compases	234-237	238	239-245	246-251	252-253
Material	A-Pulso ostinato					
	B-Fanfarria 1				X	
	C-Fanfarria 2			X		
	D-Temas recitativos					
	E-Notas repetidas					
	F-Torrente semicorcheas	X			X	
	G-Yuxtaposición polirrítmica					
	H-Playas-transiciones		X			

ZONA DE INTENSIDAD V. 254-266

Subzona Va. cc. 254-266

A-D-E-H

	Compases	254-255	256-260	261-266
Material	A-Pulso ostinato	X		
	B-Fanfarria 1			
	C-Fanfarria 2			
	D-Temas recitativos		X	
	E-Notas repetidas		X	
	F-Torrente			
	G-Yuxtaposición			
	H-Playas-transiciones			X

ZONA DE INTENSIDAD VI. cc. 267-300.

Subzona VIa. cc. 267-284

VIb. cc. 285-300

A-H-D-E-B-F-G

B-F-G-E

	Compases	267-271	272-273	274-278	279-282	283-284	285-292	288-293	294-300
Material	A-Pulso ostinato	X							
	B-Fanfarria 1						X	X	X
	C-Fanfarria 2								
	D-Temas recitativos				X	X			
	E-Notas repetidas				X		X		X
	F-Torrente semicorcheas							X	X
	G-Yuxtaposición polirrítmica							X	X
	H-Playas-transiciones		X						

ZONA DE INTENSIDAD VII. cc. 301-351.

Subzona VIIa. cc. 301-351

A-G-B-C-E-H

	Compases	301-327	328-333	328-335	334-336	334-341	342-351
Material	A-Pulso ostinato	X					
	B-Coral Fanfarria 1		X	X			
	C-Coral Fanfarria 2				X	X	
	D-Temas recitativos						
	E-Notas repetidas					X	
	F-Torrente						
	G-Yuxtaposición polirrítmica	X					
	H-Playas-transiciones						X

PARTE III. cc. 352-445.

ZONA DE INTENSIDAD VIII. cc. 351-371.

Subzona VIIIa. cc. 352-361

Subzona IIIb. 362-371

A-B

C-H-E-G-E

	Compases	351-357	358-359	361-363	364-365	366-369	370-371
Material	A-Pulso ostinato	X				X	
	B-Fanfarria 1	X					
	C-Fanfarria 2	X					
	D-recitativos						
	E-Notas repetidas			X	X	X	X
	F-Torrente						
	G- polirrítmica			X	X		
	H-Playas-transiciones		X				

ZONA DE INTENSIDAD IX. cc. 372-402. Zona climática. Oleadas de masas sonoras

Subzona IXa. cc. 372-391

E-D-A-H.

	Compases	372-373	374-376	377-385	386-387	388-391
Material	A-Pulso ostinato			X		
	B-Fanfarria 1					
	C-Fanfarria 2					
	D-Temas recitativos			X	X	
	E-Notas repetidas	X	X	X		
	F-Torrentes					
	G- Polirritmia					
	H-Playas-transiciones					X

Subzona IXb. cc. 392-394

F-A-H.

	Compases	392	393-394	395
Material	A-Pulso ostinato		X	
	B-Coral Fanfarria 1			
	C-Coral Fanfarria 2			
	D-Temas recitativos			
	E-Notas repetidas			
	F-Torrente semicorcheas	X	X	
	G-Yuxtaposición polirrítmica			
	H-Playas-transiciones			X

Subzona IXc. cc. 396-402

B-D-E-G-H

	Compases	396-398	399	400-401	402
Material	A-Pulso ostinato				
	B-Coral Fanfarria 1	X			
	C-Coral Fanfarria 2				
	D-Temas recitativos	X		X	
	E-Notas repetidas	X	X	X	X
	F-Torrente semicorcheas				
	G-Yuxtaposición polirrítmica		X		
	H-Playas-transiciones				

ZONA DE INTENSIDAD X. cc. 403-445.

Subzona Xa. cc. 403-426

Subzona Xb. cc. 427-445

E-G-A-F-E. B-E-H

	Compases	403-409	410-426	427-433	434-39 / 440-445
Material	A-Pulso ostinato		X		
	B-Coral Fanfarria 1				X
	C-Coral Fanfarria 2				
	D-Temas recitativos				
	E-Notas repetidas	X		X	X
	F-Torrente semicorcheas		X		
	G-Yuxtaposición polirrítmica	X			
	H-Playas-transiciones				X

OLIVIER MESSIAEN-*CHANT D'AMOUR 2*

I. 1-22

II. 23-46

	Compases	1-12	12-22	23-25	26-29	30-32	33-36	37-46
Material (Personaje)	Tema Scherzo	X	X					
	Tâla 1	X	X					
	Figuras piano		X					
	Tâla 2	X	X					
	Puente a1			X		X		X
	Puente a2				X		X	
	Estribillo 1							
	Copla 1 Trío 1							
	Frase Trío 2							
	Tâla 3			X	X	X	X	X
	Tâla 4		X					

III.47-86

IV.86-110

	Compases	47-52	52-57	57-62	62-67	67-72	73-81	82-86	86-110
Material (Personaje)	Tema Scherzo								
	Tâla 1								
	Figuras piano								
	Tâla 2								
	Puente a1								
	Puente a2								
	Estribillo Trío 1	X		X		X		X	
	Copla 1 Trío 1		X		X				
	Copla 2 Trío 1						X		
	Frase Trío 2								X
	Tema estatua								

V. 111-151

	Compases	111-116	116-121	121-126	126-131	131-136	137-145	145-151
Material	Tema Scherzo			X		X		X
	Tâla 1							
	Figuras piano							
	Tâla 2							
	Puente a1		X	X				
	Puente a2							
	Estribillo Trío 1	X		X	X	X		X
	Copla 1 Trío 1		X		X			
	Copla 2 trío 1						X	
	Frase Trío 2		X				X	
	Canto de pájaro		X	X	X	X	X	X

VI. 152.175

	Compases	152-154	155-158	159-161	162-165	166-175
Material	Tema Scherzo					
	Tâla 2	X	X	X	X	X
	Figuras piano					
	Tâla 3	X	X	X	X	X
	Puente a1	X		X		X
	Puente a2		X		X	
	Estribillo Trío 1					
	Copla 1 Trío 1					
	Copla 2 Trío 2					
	Frase Trío 2					
	Tâla 3	X	X	X	X	X

VII. 176-197

VIII. 198-214

IX. 215-230

	Compases	176-180	180-185	185-189	190-197	198-214	215-224/224-230
Material	Tema Scherzo	X	X	X	X		
	Tâla 1	X	X	X	X		
	Tâla 2	X	X	X	X		
	Figuras piano	X	X	X	X		
	Tâla 3	X	X	X	X		
	Tâla 4	X	X	X	X		
	Estribillo Trío 1						
	Copla 1 Trío 1		X		X		X
	Copla 2 Trío 1			X			
	Frase Trío 2		X				
	Tema estatua			X	X		
	Piano cadenza					X	X

LUIS DE PABLO –TOMBEAU

	Letra de ensayo	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Módulo Topología gestual	1. Estáticos Tímbricos Acordes	X				X	X	X				X
	2. Trémolos	X				X	X	X	X			X
	3. <i>Glissando</i>		X	X		X	X	X			X	
	4. Quebrados Densidades Figuras rápidas				X					X	X	
	5. Gestos articulados rítmicos-pulsos					X	X	X	X			

	Letra de ensayo	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
Módulo Topología gestual	1. Estáticos Tímbricos Acordes	X	X	X	X	X									
	2. Trémolos														
	3. <i>Glissando</i>								X						X
	4. Quebrados Densidades Figuras rápidas						X	X		X	X	X	X	X	
	5. Gestos articulados rítmicos-pulsos										X				

MAGNUS LINDBERG–FERIA

Carrusel I.1-54

	Compases	1-21	22-32	33-37	38-44	45-49	50-54
Bloques Identidades	A	X					
	B		X				
	C			X			
	D				X		
	E					X	
	F						X

Carrusel II.55-90

Carrusel III.91-127

	Compases	55-66	67-71	72-78	79-82	83-90	91-99	95-117	118-121	122-127
Bloques Identidades	A	X								
	B		X							
	C			X			X		X	X
	D				X		X			X
	E					X		X		
	F					X			X	

Carrusel IV.128-166

Carrusel V.168-184

	Compases	128-133	134-143	144-150	151-155	156-161	162-166	167-178	179-181
Bloques Identidades	A	X						X	
	B		X						X
	C			X					
	D				X				
	E					X			
	F						X		

Carrusel VI. 210-255

	Compases	182-209	210-217	218-228	229-239	240-255	256-274
Bloques Identidades	A						
	B			X			
	C		X		X		
	D		X	X			
	E			X		X	
	F				X	X	
Otroso	Cita Monteverdi	X					
	Piano Cadenza						X

Carrusel VII. 275-329

	Compases	276-279	280-287	284-288	289-293	293-324	325-329
Bloques Identidades	A	X					
	B		X				
	C			X			
	D				X		
	E						
	F				X		
	Cantinelas					X	
	Puente						X

Carrusel VIII. 333-366

	Compases	333-336	337-338	339-341	342-343	344	345-349
Bloques Identidades	A	X		X		X	X
	B		X	X	X		
	C						
	D						
	E						
	F						

	Compases	350	351-354	355-357	358	359-361	362-366	367-370
Bloques Identidades	A		X		X	X		X
	B							
	C					X	X	X
	D	X						
	E							
	F			X				

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel**, “Una reflexión sobre la forma en la música de finales del siglo XX”, trad. Ainhoa Larrañaga, *Cuadernos de Veruela*, nº 2, 1998, pp. 13-22.
- ADORNO, Theodor**, *Philosophy of New Music*, trad. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, London, Seabury Press, 1973.
- _____. *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2003.
- _____. *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt, Suhrkamp, 1966.
- _____. “Clasicismo, romanticismo, nueva música”, *Quodlibet*, trad. Juan Carlos Lores Gil, Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, nº 17, 2000, pp. 70-86.
- ALBERÁ, Philippe**, *Le Matériau sonore, Musiques-une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Recherches et tendances, Musiques du XX^e Siècle sous la direction de Jean-Jacques Nattiez*, París, Actes Sud:Cité de la musique, 2003.
- AL-FARUQI, Lois Ibsen**, “Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness in the Arts”, *The World of Music*, vol. XX, nº 1, 1978, pp. 17-28.
- ANDERSON, Julian**, “De Sable à Vues Aériennes. Le développement d’un style”, *Entretiens*, nº 8, Sep. 1989, pp. 123-137.
- _____. “The Spectral Sounds of Magnus Lindberg”, *Musical Times*, nº 133, 1992, pp. 562-567.
- _____. “Spectral Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, nº 24, pp. 163-67.
- BAILLET, Jérôme**, *Gérard Grisey-Fondements d’une écriture*, París, L’Harmattan, col. l’Itinéraire, 2000.
- _____. “Des transformations continuées aux processus de transformation”, en SOLOMOS, Makis, *Iannis Xenakis-Gérard Grisey: La métaphore lumineuse*, París, L’Harmattan, 2000, pp. 237-244.
- BARRAQUÉ, Jean**, *Debussy*, París, Editions du Seuil, 1962.
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste**, *Le Timbre, métaphore pour la composition*, París, IRCAM y Christian Bourgeois Éditeur, 1991.
- BENJAMIN, William**, “Pour les Sixtes: An Analysis”, *Journal of Music Theory*, vol. 22, nº 2, otoño, 1978, pp. 253-290.
- BENT, Ian**, *Musical Analysis*, London, Macmillan Press, 1987.

- BERNARD, Jonathan W**, *The music of Edgar Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- BERRY, Wallace**, “Rhythmic Accelerations in Beethoven”, *Journal of Music Theory*, vol. 22, n° 2, fall, 1978, pp. 177-236.
- _____. *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1976.
- BODMAN RAE, Charles**, *The Music of Lutoslawski*, London and Boston, Faber, 1994.
- BORETZ, Benjamin and CONE, Edward T.**, *Stravinsky*, W.W. Norton & Co., Inc., New York, 1972.
- BOUCOURECHLIEV, André**, *Igor Stravinsky*, col. “Les indispensables de la musique”, París, Fayard, 1982.
- BOULEZ, Pierre**, *Penser la musique aujourd’hui*, París, Gonthier, 1963.
- _____. *Notes of an Apprenticeship*, New York, A. A. Knopf, 1968.
- _____. *On Music today*, London, Ed. Faber and Faber, 1975.
- _____. *On musical Analysis/Points de repère*, London, Faber and Faber, 1986.
- _____. *Puntos de referencia*, trad. Eduardo Prieto, Barcelona, Gedisa, 1984.
- _____. “Proposals” en, *Stocktakings from an Apprenticeship*, trad. Stephen Walsh, Oxford University Press, Clarendon Press, 1991.
- _____. *Orientations: Collected Writings*, Harvard University Press, 1990, trad. Martin Cooper.
- BLANCO, Enrique**, “La personalidad musical de Olivier Messiaen”, en Internet: <http://enriqueblanco.net/wp-content/uploads/2012/04/CuademilloMessiaen.pdf> [último acceso 27-11-2015].
- BRUNO, Christophe-LEROUX, Philippe**, “Musique contemporaine: une solution de continuité”, en *La création après la musique contemporaine*, col. Musique et musicologie, les dialogues, París, L'Harmattan, 1999, p.33.
- BRUHN, Siglind (ed.)**, *Messiaen’s language of mystical love*, New York, Routledge, 2012.
- BURKHOLDEER, Peter J.**, “Musical time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern composers”, *Journal of Musicology*, vol. 9, otoño, 1991, pp. 412-429.

BURT, Peter Derek, *The music of Toru Takemitsu*, New York, Cambridge University Press, 2001.

BUSCH, Regina. “Formen der Bewegung: Über stagnierende Musik in Werken von Webern, Cage und Mashayekhi”, *Dissonanz*, vol. 63, Lausanne, 2000, “Formas de movimiento. Acerca de la música sin movimiento en las obras de Webern, Cage y Mashayekhi”, trad. Juan Carlos Lores Gil, *Quodlibet*, vol. 20, Junio 2001, Universidad de Alcalá, pp. 14-28.

Cahiers de l'IRCAM, *Les cahiers de l'Ircam: Compositeurs d'aujourd'hui: Magnus Lindberg*, París, Ircam -Centre Georges-Pompidou, trad. Nick Le Quesne., ed. NIEMINEN, Risto, *Finnish Music Information Centre*, 1996.

CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane, LAZKANO ORTEGA, Ramón, “Luis de Pablo a través de su música”, *Musiker, Cuadernos de Música*, eusko-ikaskuntza, vol. 18, 2011, pp. 265-281.

CARPENTER, Patricia, “The Musical Object”, *Current Musicology*, nº 5, 1967, pp. 56-87.

CASTANET, Pierre-Albert, “Gérard Grisey and the Foliation of Time”, trad. Joshua Fineberg, *Contemporary Music Review*, vol. 19, nº 3, 2000, pp. 29-40.

CASTRÉN, Marcus, “Aspects of pitch organization in Magnus Lindberg’s *GranDuo* for 24 Wind Instruments”, Tallinn, April 3-5, 2003, *Sibelius Academy*, Doctoral Music Department of Doctoral Studies.

CATALÁN, Teresa, *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Colección Compendium Musicae., 2003.

_____. y **FERNÁNDEZ VIDAL, Carme**, *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

CHAPMAN, Duncan, “Related Rocks Festival. Lindberg Study day seminar”, Domingo 2 Diciembre, 2001, Chersfield Room, South Bank Centre, Londres, 2001.

CHARLES SOLER, Agustí, *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, Valencia, Rivera Mota S.L., 2002.

CHIMÈNES, Myriam, “The Definition of Timbre in the Process of Composition of *Jeux*”, *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith, Cambridge, New York Cambridge University Press, 1997, pp. 125-167.

CROSS, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, London, Cambridge Univ. Press, 1988.

_____. *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

- _____. “Stravinsky, Adorno y el problema del no-desarrollo”, trad. Juan Carlos Lores Gil, *Quodlibet*, Aula de música Universidad de Alcalá de Henares, nº 38, 2007, pp. 134-152.
- CODY, Joshua, KIRK, Noreen**, “Magnus Lindberg in Conversation: Moving Between Extremes”, *Musical Times*, vol. 141, nº 1872, otoño 2000, pp. 32-37.
- CONE, Edward**, “Stravinsky: The progress of a Method”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, otoño-invierno, 1962, pp. 18-26.
- COX, David**, *Debussy Orchestral music*, London, BBC music guides, British Broadcasting Corporation, 1974.
- COOKE, Derick**, *The language of Music*, London, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- COOK, Nicholas**, *A Guide to Musical Analysis*, New York, W.W. Norton and Company, 1992.
- CURESES DE LA VEGA, Marta**, “La música como lenguaje de transgresión”, *Música lenguaje y significado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 75-88.
- CUSTER, Arthur** “Contemporary Music in Spain”, *The Musical Quarterly*, G. Schirmer Inc., 1962, nº 1, vol. XLVIII, pp.1-18.
- DE VOTO, Mark**, “The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture”, *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- _____. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, , 2004.
- DALBAVIE, Marc-André**, “Notes sur Gondwana”, *Entretiens*, nº 8, septembre, 1989, pp. 139-145.
- DELALANDE, François**, “Analyser le style en musique électro-acoustique: approximation et pluralité en analyse comparative”, *L'Analyse musicale*, nº 32, 1993, pp. 28-33.
- DEBUSSY, Claude**, *Lettres a son editeur*, París, A. Durand et Fils, Editeurs, 1927.
- DE PABLO, Luis**, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- _____. Programa de mano conciertos monográficos en Auditorio Nacional de Música, Madrid, 20-21 de Mayo 2010, pp. 4.
- DEUTSCH, Max**, *Luis de Pablo*, Darmstadt, Editions Tonos, 1966.

- DUFOURT, Hugues**, “Gérard Grisey: la fonction constituante du temps”, *Musicae Scientiae*, European Society for Cognitive Sciences of Music, 2004, pp. 47-69.
- _____. “Musique spectrale. pour une pratique des formes de l’énergie”, trad. Elena Mendoza López en internet: <<http://www.tallersonoro.com/antioresES/03/Levy.htm>> (última consulta 27-11-2015).
- EMBEOGLOU, Michaël**, *La notion de texture dans la musique post-sérielle*, París, Septentrion presses universitaires-Thèse á la carte, 1997.
- EIMERT, Herbert**, “Debussy’s *Jeux*”, *Die Reihe*, nº 5, 1959, trad. Leo Black, Theodore Presser Co., Philadelphia, Pennsylvania, pp. 3-20.
- EWEN, David**, *American Composers of Today*, New York, H. W. Wilson, 1949.
- FERNANDEZ GUERRA, Jorge**, “Consideraciones en torno a la obra reciente de Luis de Pablo”, pp. 63-93 en GARCIA DEL BUSTO, José Luis, *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid, Taurus, 1987.
- FINEBERG, Joshua**, “Guide to the basic concepts and techniques of spectral music”, *Contemporary Music Review*, 2000, vol. 19, issue 1, pp. 81-113.
- _____. “Guide to the basic concepts and techniques of spectral music”, *Contemporary Music Review*, 2000, vol. 19, issue 2, pp. 115-135.
- FORTE, Allen**, *The Harmonic Organization of the Rite of the Spring*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1978.
- FUBINI, Enrico**, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, trad. Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1994.
- _____. *El siglo XX: entre música y filosofía*, trad. M. Joseph Cuenca, Valencia, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2004.
- _____. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza, 1988.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis**, *Luis de Pablo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- _____. *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid, Taurus, 1987.
- _____. *Luis de Pablo. A través de sus senderos orquestales*, Programa del “VII Festival de Música de Canarias”, Enero, 1991.
- GELLENY, Sharon**, “Cyclic Form and Debussy’s *Nocturnes*,” *Cahiers Debussy*, nº 20, 1996, pp. 25-40.
- GERVAIS, Françoise**, *Debussy et la tonalité, Debussy et l’évolution de la musique au XX^e siècle*, Edith Weber, París, Éditions du C.N.R.S., 1965, p. 95.

- GRISEY, Gérard**, “Vous avez dit Spectral?”, 1998, en *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie, Paris, Éditions MF, col. Répercussions, 2008, pp. 121- 124.
- . “Tempus ex machina: Reflections d'un compositeur sur le temps musical”, en *Écrits ou l'invention de la Musique Spectrale*, LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie, Paris, Éditions MF, col. Répercussions, 2008, p. 57-88.
- . “La musique: le devenir des sons” en *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*, LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie, Paris, Éditions MF, col. Répercussions, 2008, p.27-33.
- GUIBERTAU, Francine**, “Le Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen: événement et avènement”, *L'Analyse musicale*, vol. 1, novembre, 1985, pp. 61-83.
- GUT, Serge**, “Le prélude de *Pelléas*: les ambiguïtés du contraste et de la cohésion”, *Analyse musicale*, n° 31, Paris, Société Française d'Analyse musicale, 1993, p. 6.
- HALBREICH, Harry**, *L'oeuvre d'Olivier Messiaen Les modes et le langage mélodico-harmonique*, Paris, Fayard-SACEM, 2008.
- HASTY, Christopher**, “On the Problems of Succession and Continuity in Twentieth Century Music”, *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1986, pp. 58-74.
- HEALEY, Gareth**, “Messiaen and the Concept of ‘Personnages’”, *Tempo*, vol. 58, n° 230, Cambridge University Press, Octobre, 2004, pp. 10-19.
- HEIKINHEIMPO, Seppo**, “The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase”, trad. Brad Absetz, Helsinki, *Acta Musicologica Fennica*, 1972.
- HERVÉ, Jean-Luc**, *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, 2001.
- . “Formes et temporalités dans les dernières œuvres de Gérard Grisey”, en COHEN-LÉVINAS, Danielle (ed.), *Le Temps de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 15-22.
- HILL, Peter (ed.)**, *The Messiaen Companion*, Faber & Faber, 1995.
- HINDEMITH, Paul**, *The Craft of Musical Composition*, trad. Arthur Mendel y Otto Ortmann, New York, Associated Music Publishers, London, Schott & Co., 1941-42.
- HODEIR, André**, *Cómo conocer las formas de la música*, trad. Paloma González Rubio, Madrid, EDAF, 2005.
- HONG, Ding**, “Translation of Analyse du *Sacre du Printemps* de Strawinsky”, chapter III (“Les personnages rythmiques”) of Oliver Messiaen's *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, volume II (1995), Journal of the Central Conservatory of Music, Beijing, 2012.

- HORODYSKI, Timothée**, *Varèse: Heritages et confluences - Les masses sonores-l'espace du son*, Paris, Université Paris 8, Septentrion Presses universitaires, 1996.
- HORODYSKI, Timothée, LALITTE, Philippe**, *Edgard Varèse. Du son organisé aux arts audio*, actes des Journées Varèse, 30 et 31 mars 2006, Paris, l'Université Paris VII.
- HOWAT, Roy**, "Dramatic Shape and Form in *Jeux de Vagues*, and its Relationship to *Pelléas, Jeux* and Other Scores", *Cahiers Debussy*, series 2, vol. 7, 1983b., pp. 7-23.
- HOWELL, Tim**, "Rediscovering balance", en *After Sibelius: Studies in Finnish Music*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007, pp. 231- 262.
- ILIESCU, Miha**, "Glissandi and traces. A Study of the relationship between musical an extra-musical fileds", en A. GEORGAKI, M. SOLOMOS (éd.), *International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings*, Athens, May 2005.
- IMBERTY, Michel**, "Continuité et discontinuité", *Musiques-une encyclopédie pour le XXI siècle, Recherches et tendances, Musiques du XX^e Siècle sous la direction de Jean-Jacques Nattiez*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, pp. 649-650.
- _____. "De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de la cathédrale engloutie de Claude Debussy", *Analyse musicale*, n° 6, Paris, 1987, p. 28-79.
- JANKELEVITCH**, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, ed. Plon, 1988.
- JOUBERT, Muriel** "Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy", trad. Laurence Schröder, *Quodlibet*, Aula de música Universidad de Alcalá de Henares, n° 19, Febrero 2007, p.133-149.
- KANACH, Sharon**, Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, Paris, Actes Sud, 2006.
- KATZ, David**, *Gestalt Psychology, its Nature and Significance*, New York, Ronald Press Co., 1950.
- KRAMER, Jonathan D.**, "Moment Form in Twentieth Century Music", *The Musical Quarterly*, vol. 64, n° 2, abril 1978, pp. 177-194.
- _____. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, New York, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 1998.
- _____. "Multiple and non-Linear time in Beethoven's Opus 135", *Perspectives of New Music*, vol. 11, n° 2, spring-summer, 1973, pp. 122-145.
- KELKEL, Manfred**, "Arcana d'Edgar Varèse, éléments d'analyse formelle", *Analyse Musicale*, n° 3, abril, 1986, pp. 29-46.

- KEYM, Stefan**, “The art of the most intensive contrast’: Olivier Messiaen’s mosaic form up to its apotheosis in *Saint François d’Assise*” en *Messiaen Studies*, Robert Sholl, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- KINARIWALA, Neela Delia**, *Debussy and Musical coherence: A Study of Succession and Continuity in the Preludes (Repetition)*, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1987.
- KÜHN, Clemens**, *Tratado de la Forma Musical*, trad. Luis Romano Haces, Barcelona, Editorial Labor, 1992
- LABORDA, José M^a García**, *La música del Siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2000.
- _____. *Forma y Estructura en la música del siglo XX, una aproximación analítica*, Madrid, Alpuerto, 1995.
- LACOSTE, Steve**, *Jeux*, notas de programa, archivista en Los Angeles Philharmonic Association. En internet: <<http://www.laphil.com/philpedia/music/jeux-claude-debussy>> (ultimo acceso 27-11-2015).
- LARÍN, Eduardo**, “Waves in Debussy’s *Jeux*”, *Ex Tempore*, 12, nº 2, spring/summer, 2005.
- LARUE, Jan**, *Análisis del Estilo Musical*, trad. Pedro Purroy Chicot, Barcelona, Labor, 1989.
- LALITTE, Philippe**, “*Arcana* d’Edgard Varèse, thématique et espace des hauteurs, un univers musical en expansion”, *Analyse musicale*, nº 3, segundo trimestre, 1986, pp. 67-78.
- _____. “La métaphore boréale chez Varèse”, en SOLOMOS, Makis, *La Métaphore Lumineuse*, Paris, L’Harmattan, 2003, pp. 29-46.
- _____. “The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse”, *Contemporary Music Review*, nº 30, pp. 327-342.
- LEICHTENTRITT, Hugo**, *Musical Form*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1961.
- LEROUX, Philippe**, “Brèves”, en *Intemporel*, nº 17, janvier-mars, 1996, p. 3.
- LESTER, Joel**, *Enfoques Analíticos de la música del Siglo XX*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude**, “La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, en *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- LEYDON, Rebecca**, “Debussy’s Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema”, *Music Theory Spectrum*, University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, vol. 23, nº 2, Fall 2001, pp. 217-241.

LIGETI, György, “Metamorphoses of Musical Form”, *Die Reihe*, vol. 7, 1965, Theodore Presser & Co., Philadelphia, Pennsylvania.

LINDBERG, Magnus, notas introductorias a la obra *Corrente 2* del propio autor para la edición impresa, ed. Chester Music.

_____. *Composer's note. FERIA study score*, Boosey and Hawkes music publishers, 1999.

_____. Clase magistral sobre *Cantigas*. Royal College of Music, London, November 29th, 2002.

_____. Notas de programa para *Aura*, Nick Kimberly, *Related Rocks: The world of Magnus Lindberg*, The Philharmonia Orchestra, Royal Festival Hall, February 10, 2002.

_____. Related Rocks, CD booklet, <<http://www.megadiscclassics.com/album/magnus-lindberg>> (Último acceso 27-11-2015).

LISCIANI, Enrica, *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del Siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 1999.

LOCKSPISER, Edward, *Debussy, his life and mind*, vol. 2, Boston, Macmillan, 1963.

LONG, Stephen, “Magnus Lindberg’s recent music”, *Tempo*, nº 208, abril, 1999, pp. 2-8.

LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel, *Karlheinz Stockhausen*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

McFARLAND, Mark, “Debussy: The Origins of a Method”, *Journal of Music Theory*, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, vol. 48, nº 2, Fall, 2004, pp. 295-324.

_____. “Debussy and Stravinsky: Another Look into Their Musical Relationship”, *Cahiers Debussy*, nº 24, 2000., pp. 79-112.

MACDONALD, Malcolm, notas introductorias a edición partitura *Symphonies of Wind Instruments*, London, Boosey and Hawkes.

MÄKELÄ, Tomi, “Magnus Lindberg changing style”, *Finnish Music Quarterly*, nº 3, 1992, pp. 46-48.

_____. “Viewpoints on orchestration-Talks about Texture”, *Finnish Music Quarterly*, nº 3, 1992, pp. 40-45.

_____. “Melodic totality” and textural form in Edgard Varèse’s *Intégrales*: Aspects of modified tradition in early new music”, *Contemporary Music Review*, vol. 17, nº 1, 1998, pp. 57-71.

- MARCO, Tomás**, *Los Módulos*, pp. 159-178, en *Escritos sobre Luis de Pablo*, José Luis García del Busto, Madrid, Taurus, 1987.
- _____. *Luis de Pablo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio Educación y Ciencia, Dir. Gral. Bellas artes, 1971.
- _____. *Historia General de la música. El siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 1981.
- MARTIN, Edward Paul**, “Harmonic Progression in Magnus Lindberg’s *Twine*”, vol. 16, nº 1, Febrero 2010, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.martin.html>> (último acceso 27-11-2015).
- MESSIAEN, Olivier**, *Technique de mon langage musical*, París, Leduc, 1944.
- _____. “Le rythme chez Igor Stravinsky”, *La Revue musicale*, 1939, nº 188-191, pp. 91-92.
- _____. *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, París, Leduc, 1994-2002.
- _____. *Técnica de mi lenguaje musical*, trad. Daniel Bravo, Leduc, 1944 (1993).
- _____. *Turangalîla Symphonie*, notas del compositor, Editions Durand.
- MEYER, Leonard**, *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina, Alianza, 2001.
- MITCHELL, Freya**, “Form and Expression in the Vocal Works of Edgard Varèse”, *Contemporary Music Review*, vol. 23, nº 2, Junio 2004, pp. 71-103.
- MOSCOVICH, Viviana**, “French Spectral Music: an introduction”, *Tempo*, nº 200, abril, 1997, pp. 21-27.
- MORGAN, Robert P.**, *La música del siglo XX*, trad. Patricia Sojo, Madrid, Akal Música, 1994.
- NOMMICK, Yvan**, “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”, *Revista de musicología*, vol. 21, nº 2, 1998, pp. 573-592.
- _____. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de musicología*, vol. 28, nº 1, 2005, pp. 792-807.
- _____. “Música y Matemática: ¿Puede analizarse la música como estructura fractal o forma geométrica?”, *Seminario internacional: Estética y pensamiento musical: Diálogos entre Música y Ciencia*, Universidad Autónoma de Madrid, marzo 2011.
- NICHOLS, Roger**, *Debussy*, London, Oxford University Press, 1972.
- _____. “Boulez on Messiaen: Pierre Boulez in conversation with Roger Nichols”, *Organists Review*, vol. 71, nº 283, 1986, pp. 167-170.

- _____. *Messiaen*, Oxford Studies of Composers, vol. 13, London, Oxford University Press, 1975.
- OHTAKE, Noriko**, *Creative sources for the music of Toru Takemitsu*, London, Scholar Press, Ahsgate, 1993.
- OLIVE, Jean-Paul**, *Musique et montage: Essai sur le materiau musical au debut du XXeme siecle* (Collection Musique et musicologie), París, L'Harmattan, 1998.
- ORAMO, Ilkka**, "Magnus Lindberg", *The New New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 14, London, 2001, pp. 711-712.
- _____. "Chaconne principle and form in the music of Magnus Lindberg", *14th Nordic Musicological Congress*, 11–14 August, 2004, Helsinki, Finland, no publicada. Versión en finlandés publicada en *Sävellys ja musiikinteoria*, nº 11, 2004.
- OUELLETTE, Fernand**, *Edgard Varèse*, trad. Dereck Coltman, Calder and Boyars 1968, edición original, editions Seghers, París, 1966.
- PARKS, Richard**, *The music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- PARDO SALGADO, Carmen**, "Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación", *Música lenguaje y significado*, Universidad de Valladolid, 2001.
- PASLER, Jann**, "Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form", *19th-Century Music*, vol. 6, nº 1, summer 1982, pp. 60–75.
- PERLIS, Vivian y VAN-CLEVE, Libby**, *Composer's voices from Ives to Ellington, an oral history of american music*, New Haven & London, Yale Univ. Press, 2005.
- POMEROY, Boyd**, "Debussy's Tonality: a Formal Perspective", en: TREZISE, Simon, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, New York Cambridge University Press, 2003.
- POPLE, Anthony**, "Messiaen's Musical Language: An Introduction", en *The Messiaen Companion*, Cambridge University press, 1998, pp. 15-50.
- READ, Gardner**, *Style and Orchestration*, New York , Schirmer Books, 1979.
- REHDING, Alexander**, "Towards a 'Logic of Discontinuity' in Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments*: Hasty, Kramer and Straus Reconsidered", *Music Analysis*, vol. 17, nº 1, March 1998, pp. 39-65.
- RETI, Rudolph**, *The Thematic Process in Music*, New York, The Macmillan co., 1951.
- REVERDY, Michèle**, *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*, París, Leduc, 1988.

- ROSE, François**, "Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music", *Perspectives of New Music*, vol. 34, nº 2, Summer 1996, pp. 6-39.
- SADAI, Yizhak**, "El estatuto del análisis musical", trad. Ainhoa Larrañaga, *Cuadernos de Veruela*, nº 2, Diputación de Zaragoza, 1998, pp. 75-89, original publicado como "Le statut de l'analyse musicale", París *Musurgia*, vol. 2, nº 4, 1995.
- _____. "Le modèle syntagmatique-paradigmatique et son application à l'analyse des fonctions harmoniques", *Analyse musical*, nº 2, 1986.
- SALGADO, C. Pardo**, "Signos errantes del universo sonoro: Entre expresión y significación", en *Música lenguaje y significado*, Carlos Villar-Taboada (coord.), Margarita Vega Rodríguez (coord.), Universidad de Valladolid, 2001.
- SALAS VIÜ, Vicente**, "Luis de Pablo y Cristóbal Halffter", *Revista de Occidente*, Madrid, nº 39, Junio, 1966.
- SALZMAN, Eric**, *La música del siglo XX*, Lerú (Victor) S.A., Buenos Aires, 1979.
- SADIE, Stanley (ed.)**, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Mac Millan Publishers Limited, 2001.
- SAMUEL, Claude**, *Olivier Messiaen: Music and Color - Conversations with Claude Samuel*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1994.
- SCHIFF, David**, *The Music of Elliot Carter*, London, Eulenburg, 1983.
- SCHOLL, Robert**, *Messiaen Studies*, London, Cambridge University Press, 2007.
- SHERLAW JOHNSON, Robert**, *Messiaen*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- STRAUSS, Joseph**, *Stravinsky's late music*, Cambridge, Cambridge University press, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold**, *Fundamentals of Musical Composition*, Gerald Strang y Leonard Stein, London, Faber and Faber, 1967.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz**, "Structure and Experiential Time," *Die Reihe*, vol. 2, 1958, Philadelphia, Pennsylvania, Theodore Presser Co., pp. 64-74.
- _____. "Von Webern zu Debussy- Bemerkungen zur Statistischen Form", *Texte zur Elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1, ed. Dieter Schnebel, Köln, M. DuMont Schauberg, 1963, pp. 75-85.
- _____. "Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment", *Texte zur Musik*, vol. 1, Cologne, DuMont Schauberg, vol. 1, 1963a, pp. 189-210, trad. Seppo Heikinheimo en: HEIKINHEIMO, Seppo, "The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase", trad. Brad Absetz, Helsinki, *Suomen Musikkiteollinen Seura*, vol. 6, 1972.

- SOMFAI, Laszlo**, “*Symphonies of Wind Instruments (1920): Observations on Stravinsky’s Organic Construction*”, *Studia musicological*, nº 14, 1972, pp. 355-383.
- STUCKY, Steven**, *Lutoslawski and his music*, London, Cambridge Univ. Press, 1981.
- SISMAN, Elaine**, “Chaconne”, *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed., 2003, p. 319.
- STEWART, Ian**: *Conceptos de matemática moderna*, trad. José María Fraile Peláez, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- STRAVINSKY, Igor**, *Poética Musical*, trad. Eduardo Grau, Madrid, Taurus, 1983.
- SZENDY, Peter**, “The Point of Style (Joy)”, *Les cahiers de l’Ircam: Compositeurs d’aujourd’hui: Magnus Lindberg*, París, Ircam, Centre Georges-Pompidou, trad. Nick Le Quesne., ed. NIEMINEN, Risto, Finnish Music Information Centre, 1996.
- SZERSNOWICZ, Patrick**, “Olivier Messiaen: la liturgie de l’arc en ciel”, *Le monde de la musique/ Téléràma*, nº 102, julio-agosto, 1987, 30, pp. 29-35.
- TARUSKIN, Richard**, *Stravinsky and the Russian traditions*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996.
- _____. “Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality ‘chez’ Stravinsky”, *19th-Century Music*, vol. 10, nº 3, Special Issue: Resolutions I, Spring, 1987, pp. 265-286.
- TREZISE, Simon (ed.)**, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge Cambridge University Press, 2003.
- _____. *Debussy: La Mer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- TREMBLAY, Gilles**, “Acoustique et forme chez Varèse” *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 6, nº 1, 1995, pp. 23-36.
- TOSI, Daniel, TOSI, Michèle**, “Luis de Pablo: una audición panorámica de su obra”, pp. 237-249 en *Escritos sobre Luis de Pablo*, José Luis García del Busto, Madrid, Taurus, 1987.
- TOSI, Daniel**, “Luis de Pablo”, en *Histoire de la Musique. La Musique Occidentale du Moyen Age à nos jours*, París, Edition Bordas, Marc Honegger, 1982.
- VADILLO PÉREZ, Eneko**, *Magnus Lindberg’s FERIA: Thematic transformation and textural density in Lindberg’s late orchestral music*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2011.
- VAN DEN TOORN, Pieter C.**, *The music of Igor Stravinsky*, New Haven and London, Yale University press, 1983.

- _____. *Stravinsky and The Rite of Spring*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- VARÈSE, Edgard**, Note de programme pour la création d'*Intégrales* à New York, le 1er mars 1925, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 41.
_____. *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- VARÈSE, Edgar y WEN-CHUNG, Chou**, "The Liberation of Sound", *Perspectives of New Music*, vol. 5, n° 1, Autumn - Winter, 1966, pp. 11-19.
- VIGELAND, Niels**, Masterclass conferencia sobre *Jeux* realizada en Manhattan School of Music, Nueva York, Abril 2011.
- VILELLA, Michel**, *Procesus et invention dans Continuo(ns) de Philippe Leroux*, col. Musique et musicologie, les dialogues, Cahier d'analyse, Paris, L'itinéraire y L'Harmattan, 1999.
- WALSH, Stephen**, *The Music of Stravinsky*, New York, Routledge, 1988.
- WARNABY, John**, "The Music of Magnus Lindberg", *Tempo*, n° 181, June, 1992, pp. 25-30.
- WATKINS**, *Pyramids at the Louvre, Music, Culture, and Collage from Stravinsky to Postmodernists*, Cambridge, Belknap Press, 1994, p. 3.
- WENK, Arthur B.**, *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, Twayne Publishers, 1983
- WALTER WHITE, Eric.**, *Stravinsky, The composer and his works*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1966.
- WHEELDON, Marianne**, "Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy", trad. Héctor J. Sánchez, *Quodlibet*, Aula de música Universidad de Alcalá de Henares, n° 34, Febrero 2006, p.16-35.
- WHITTALL, Arnold**, *Musical composition in the twentieth century*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- _____. "Varèse and Organic Athematicism", *Music Review*, n° 28, 1967, pp. 311-315.
- ZENCK, Claudia Maurer**. "Form und Farbenspiel: Debussy's *Jeux*", *Archiv Für Musikwissenschaft*, Franz Steiner Verlag, vol. 33, 1976. pp. 28-47.

TESIS DOCTORALES

- ALBAUGH D., Michael**, *Moment form and Joseph Schwanter's "Aftertones of Infinity"*, DMA dissertation, West Virginia University, Proquest, 2004.
- BECK, Stephen David**, *Structural Impact of Binary Phrase Constructs in Debussy's Jeux*, Ph.D. Dissertation, California, UCLA, 1988.
- BLOOM, Victor**, *Jeux by Claude Debussy: Some Recent Reviews*, Ph.D. Publishable Paper, University of California at San Diego, 1990.
- EVANS, Laura Jean**, *Mosaic Structure in Music*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2003.
- FRIEDMAN, Edward Arthur**, *Texture and Ornament in the Music of Claude Debussy*, Ph.D Dissertation, University of Connecticut, 1987.
- GALLAHER, Christopher Summers**, *Density in Twentieth-Century Music*, Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1975.
- LIPKIS, Laurence (Larry) Alan**, *Aspects of Temporality in Debussy's Jeux and Ives' Symphony n.º 4, Fourth Movement*, Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara, 1984.
- LÓPEZ ESTELCHE, Israel**, *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Oviedo. Departamento de Historia de Arte y Musicología, 2013.
- McGUINNESS, John Randolph**, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara, November, 1996.
- MacKAY, John**, *The Games of Jeux: On Debussy's Intrigue of Motive, Narrative and Proportion*, San Diego, University of California, Dept. of Music, 2004.
- MARTIN, Edward Paul**, *Harmonic Progression in the music of Magnus Lindberg*, DMA thesis, Graduate College of the University of Illinois at Urbane Champaign, 2005.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco**, *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, 2011.
- PASLER, Jann**, *Debussy, Stravinsky, and the Ballets Russes: The Emergence of a New Logic*, Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 1981.
- SEPE, Randolph**, *Large-scale Structure and the Compositional Idea in the Music of Claude Debussy*, Ph.D. Dissertation, Yale University, UMI, 1993.